

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Eva Myslivcová

Koncertní ouvertury *Příroda, Život a Láska* op. 91–93 Antonína Dvořáka

Concert Overtures *Nature, Life, and Love* op. 91–93 of Antonín Dvořák

vedoucí práce: Prof. PhDr. Jarmila GABRIELOVÁ, CSc.

Praha 2014

Poděkování

V první řadě velmi děkuji své vedoucí práce paní profesorce Jarmile Gabrielové za její odborné vedení, cenné rady a připomínky, a především za ochotu a čas, který mi věnovala. Dále také celému semináři (zde především Martinovi Šochmanovi) a semináři paní profesorky Marty Ottlové, které patří také můj velký dík za konzultace a podporu.

Dále děkuji Kabinetu hudební historie EÚ AV, kde mi bylo umožněno pracovat na této diplomové práci.

Za pomoc při pramenném výzkumu děkuji Kateřině Nové (NM-ČMH-MAD), Matěji Dočekalovi (Notový archiv ND), za vstřícné a rychlé jednání paní Ireně Veverkové z SOkA Kladno a paní Prosické z SOkA Mělník. Dále také panu Evženu Rattayovi za poskytnutí kopie Dvořákovy skici k ouvertuře *Othello* a souhlas k jejímu otisknutí v této práci.

V neposlední řadě patří můj dík všem, kteří mě při práci podporovali a kteří to se mnou vydrželi. Je to především můj Jeníček (Jan Prchal, ml.) a celá jeho rodina, dále také moje rodina. Vedle toho ale děkuji i pracovníkům v Institutu Bohuslava Martinů (především Markovi Pechačovi a Adéle Kovářové), kteří mě do práce motivovali a se kterými jsem mohla neformálně konzultovat dílčí otázky týkající se této práce.

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 25. 6. 2014

Antonín Dvořák, červenec roku 1893:

„Hrál jsem zde v New Yorku na svém prvním koncertu ouvertury (Symfonie e moll ještě nebyla hrána) a myslím, že to jsou mé nejlepší orchestrální věci.“

Abstrakt

Předkládaná práce se věnuje koncertním ouverturám *Příroda, život a láska* op. 91–93 Antonína Dvořáka. Po shrnutí stavu bádání v literatuře a zmapování notových i nenotových pramenů je pohlédnuto na ouverturu, a především koncertní ouverturu, jako hudební druh, dále také na ouverturu u Antonína Dvořáka. Nedílnou součástí práce je shrnutí okolností vzniku pojednávaných děl, a tak i jejich zasazení do kontextu skladatelovy tvorby. Těžiště práce však spočívá v hudebně-analytickém pohledu na každou ze tří ouvertur (*V přírodě* op. 91 (B 168), *Karneval* op. 92 (B 169), *Othello* op. 93 (B 174)), kde je zároveň přihlédnuto k dosavadním hudebním analýzám těchto kusů, a také k jejich genezi sledované v pramenech.

Klíčová slova

Antonín Dvořák, koncertní ouvertura, hudební analýza

Abstrakt

The submitted thesis deals with Antonín Dvořák's trilogy of concert overtures Nature, Life and Love, Op. 91–93. After summarising the current state of research in existing literature followed by the overview of music and non-musical sources, the overture – and mainly concert overture – is depicted as a music genre and Antonín Dvořák's overtures are presented in general. Integral element of the thesis is a summarization of circumstances of the given works' origin and thus also putting them into the context of composer's oeuvre. However the focus of the thesis lies in a musical-analytical insight into each of the three overtures (In Nature's Realm, Op. 91 [B 168], Carnival, Op. 92 [B 169], Othello, Op. 93 [B 174]), where the author also takes their existing analyses into account and pays attention to their genesis according to the sources.

Key words

Antonín Dvořák, Concert ouverture,

Obsah

Úvod.....	8
1 Stav bádání o Dvořákových ouverturách op. 91–93	9
1.1 Literatura.....	9
1.2 Pramenná situace	12
2 Ouvertura jako hudební druh a ouvertura u Antonína Dvořáka	19
3 Okolnosti vzniku a raných provedení díla	23
4 Popis průběhu kompozic a analytický komentář	28
4.1 Ouvertura <i>V přírodě</i> op. 91	30
4.2 Ouvertura <i>Karneval</i> op. 92	45
4.3 Ouvertura <i>Othello</i> op. 93	54
Závěr	65
Bibliografie	66
Přílohy.....	69

Seznam zkratek

A = autografní partitura

AD = Antonín Dvořák (užito v tabulkách)

ADKD = KUNA, Milan a kol.: *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*, 10 sv., Praha 1987–2004.

AMSK = Americký skicář

[b. š.] = bez šifry

inv. č. = inventární číslo

NM-ČMH-MAD = Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka

Př. = příklad (především notový)

Sk. = autografní skica

SOA = Státní oblastní archiv

SOkA = Státní okresní archiv

t. = takt

Tab. = tabulka

Fl. = příčná flétna

Ob. = hoboj

Corn. ingl. = anglický roh

Cl. = klarinet

Fg. = fagot

Cor. = lesní roh

Vl. = housle

Va = viola

Vc. = violoncello

Cb. = kontrabas

Úvod

Tématem diplomové práce jsou ouvertury Antonína Dvořáka pro velký orchestr *Příroda, život a láska* op. 91–93. Kompozice těchto děl spadá do počátku 90. let 19. století a jde o jedny z posledních skladeb komponovaných před skladatelovým odjezdem do Ameriky v roce 1892.

Nejprve je shrnuta problematika ouvertury jako takové se zaměřením především na ouverturu koncertní, tedy jednovětou kompozici s určitou vazbou na mimohudební obsah. V kontextu Dvořákova díla se v případě třech ouvertur *Příroda, život a láska* jedná, dá se říci, o jediné koncertní ouvertury. Tím spíše je nutné podívat se na tento hudební druh a na to, jak se s těmito konkrétními Dvořákovými kompozicemi vyrovnává literatura.

Dále osvětlím okolnosti vzniku zkoumaných Dvořákových děl. K tomu pochopitelně využiji dvořákovskou bibliografii, tedy slovníková hesla a základní biografické i jiné monografie. Samozřejmě bude nutné shrnout také pramenný výzkum. Ten zahrnuje jak prameny notové, kde budou komentovány především skici a dílčí náčrty nutné pro zodpovězení některých otázek, které se otevrou během hudební analýzy děl, tak ale také uspořádání dosud známé korespondence související se vznikem, prováděním a vydáním třech ouvertur. V textu je částečně pracováno také s dobovou kritikou děl a komentována jsou i raná tištěná vydání.

Těžiště práce je nicméně v hudební analýze pojednávaných děl. Existují dosud dva podrobnější analytické pohledy na Dvořákovy tři ouvertury *Příroda, život a láska*. V prvním případě jde spíše o práce typu „koncertní průvodce“ užívající hojně především básnické popisnosti, v případě druhém se jedná o více technicistní výklad. Vzájemně tyto práce a náhledy porovnam a kriticky se k nim vymezím za použití vlastního výkladu notového textu a s přihlédnutím k dostupným pramenům a předchozímu výzkumu.

Každá ze třech ouvertur, které jsou do jisté míry samostatnými koncertními kusy (V *přírodě* op. 91 (B 168), *Karneval* op. 92 (B 169), *Othello* op. 93 (B 174)), je v práci pojednána zvlášť a u každé je akcentována určitá problematika, kterou hudební analýza rozkrývá. Ve všech třech případech je ale pohlédnuto zejména na formální řešení, tématicko-motivickou práci a funkci užitých vyjadřovacích prostředků. Mimo to je ale také sledováno jisté propojení všech třech opusů, které jsou kromě sjednocujícího názvu *Příroda, život a láska* propojeny také hudebně.

1 Stav bádání o Dvořákových ouverturách op. 91–93

1.1 Literatura

Existuje několik podrobných pojednání o Dvořákových ouverturách *Příroda, život a láska*. První z nich přináší Otakar Šourek v samostatné publikaci vydané Hudební maticí Umělecké besedy v edici *Rozbory Hudební matice*¹ s názvem *Antonín Dvořák. V přírodě – Karneval – Othello. Tři ouvertury op. 91–93*² již roku 1921. Druhé Šourkovo analytické pojednání o trojici ouvertur je publikováno v druhém dílu knihy s názvem *Dvořákovy skladby orchestrální*³ z roku 1946. Této publikaci věnované programním orchestrálním skladbám předchází obsáhlý úvod hodnotící programnost v hudbě, druhy programní hudby i programnost u Dvořáka. Pochopitelně je pasáž věnovaná ouverturám *Příroda, život a láska* zpracována obdobně, jako text předchozí zmíněné publikace. Šourkovy výklady mají charakter spíše typu „koncertního průvodce“. Nejedná se tedy v tomto případě o technicistní analytický popis. Jde spíše o poetizující výklad znějící hudby doplněný zjednodušenými notovými ukázkami jednotlivých motivů. Pouze v několika případech Šourek pracuje s autografem či skicou.

V padesátých letech minulého století zakomponuje Šourek další mírně přepracovanou analýzu ouvertur do třetího svazku své velké biografie *Život a dílo Antonína Dvořáka*.⁴

Krátce poté, co vyšel poslední svazek Šourkovy čtyřsvazkové biografie ve svém druhém vydání v roce 1957, vychází obsáhlá analyticky zaměřená dvořákovská publikace Antonína Sychry *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*.⁵ Sychra na rozdíl od Šourka využívá při svých analýzách Dvořákovy skici, což otevírá nové možnosti náhledu především na tématicko-motivickou práci skladatele. Zajímavé je také uspořádání celé knihy, kde jsou na první místo kladeny symfonické básně, dále koncertní ouvertury a poté symfonie. Sychra tímto postupem, který není chronologický, nýbrž je postupem od druhů „čistě“ programní

¹ Publikace věnovaná těmto ouverturám má v rámci edice *Rozbory Hudební matice* číslo 18. Tato edice vycházela ve dvacátých letech minulého století. Dále zde vyšlo například: *Antonín Dvořák: Symfonie B dur op. 4* s číslem 9, *Antonín Dvořák: Symfonie D dur op. 60* s číslem 13 a další.

² ŠOUREK, Otakar: *Antonín Dvořák. V přírodě – Karneval – Othello. Tři ouvertury op. 91–93*, Praha 1921.

³ ŠOUREK, Otakar: *Dvořákovy skladby orchestrální*, druhý díl, Praha 1946 (dále cit. jako ŠOUREK: *Skladby orchestrální II*).

⁴ ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka*, sv. 3, Praha 1956 (dále cit. jako ŠOUREK III).

⁵ SYCHRA, Antonín: *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*, Praha 1959 (dále cit. jako SYCHRA: *Estetika*).

hudby k druhům hudby „absolutní“, sleduje snazší porozumění skladatelově hudební řeči. Může takto, podle svých slov, vzhledem k známému programu Dvořákových symfonických básní snáze porozumět jeho užitým vyjadřovacím prostředkům, a dále tyto poznatky aplikovat na kompozice, u kterých jejich program znám není, či to nejsou hudební druhy programního charakteru.⁶

Na tomto místě nelze opomenout ani doplňující popisné a výkladné komentáře Otakara Šourka a Františka Bartoše v partiturách prvního souborného vydání Dvořákova díla v letech 1955 (*Karneval*), 1956 (*V přírodě*) a 1957 (*Othello*).

Jak bylo již předesláno v úvodu, ouvertury *Příroda, život a láska* tvoří v kontextu Dvořákovy tvorby jakousi samostatnou skupinu kompozic – jde o jeho jediné ouvertury komponované čistě jako koncertní ouvertury bez vazby na jevištní dílo.⁷ Není proto divu, že jsou komentovány v základní dvořákovské literatuře, jako jsou monografie již zmíněného Otakara Šourka, Klause Dögeho⁸ a Johna Claphama,⁹ který vychází především z Šourkova textu.

Klaus Döge řadí kompozici koncertních ouvertur do období Dvořákova příklonu k programnosti, o kterém skladatel sám hovoří v dopisech Fritzi Simrockovi¹⁰ a Emanuelu Chválovi v době kompozice *Poetických nálad* op. 85 v roce 1889: „ten[to]krát nejsem pouze absolutní muzikant, nýbrž poeta. Nesmějte se mi!“¹¹ Döge upozorňuje na nový kompoziční přístup objevující se právě v *Poetických náladách*. Dále tvrdí, že „tento nový přístup, poprvé použitý v op. 85, který Dvořák popsal jako sílící hudební poetizaci, je charakteristický pro jeho další tvorbu až do odjezdu do Ameriky (1892).“¹² Tato Dvořákova poetizující fáze zahrnuje tedy podle Dögeho i kompozici tří ouvertur, o kterých se na tomto místě také krátce zmiňuje.

⁶ Sychra svůj metodologický postup blíže komentuje v úvodu této publikace (s. 5–12).

⁷ Pokud ovšem pomineme *Dramatickou ouverturu*, o které širší ani užší dobová veřejnost nevěděla, že jde o předeihu k opeře – existenci opery *Alfred* Dvořák tajil, dále pak pokud necháme stranou nedochovanou ouverturu *Romeo a Julie* (k oběma viz více v následující kapitole, s. 21) nebo později zamýšlenou *Ouverturu martiale*, jejíž skica se nachází v americkém skicáři (AMSK č. 1, inv. č. S 76/1673) z roku 1892–1893.

⁸ DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák. Život, dílo, dokumenty*, Praha 2013, třech ouvertur se dotkne krátce v závěru kapitolky „...do jisté míry programní hudba“ na s. 190.

⁹ CLAPHAM, John: *Antonín Dvořák, Musician and Craftsman*, London 1966, zde především s. 113–117.

¹⁰ A. Dvořák F. Simrockovi, 19. V. 1889: *Každý kus bude mít titul a má něco vyjadřovat, tedy do jisté míry programní hudba, ale v Schumannově smyslu*; KUNA, Milan a kol.: *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*, 10 sv., Praha 1987–2004 (dále cit jako ADKD I–X), sv. 2, s. 367.

¹¹ A. Dvořák E. Chválovi, 14. VI. 1889; ADKD II, s. 369.

¹² DÖGE, Klaus: op. cit. v pozn. 8, s. 189.

Nesmíme pochopitelně opomenout slovníková hesla. V *The New Grove Dictionary* je o ouverturách *Příroda, život a láska* v rámci dvořákovského hesla pojednáno v oddíle *ouvertures and symphonic poems*, v samostatném odstavci, kde jsou komentovány jako „clearly programmatic in character“.¹³ V hesle věnovaném Dvořákovi ve slovníku *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*¹⁴ není těmto ouverturám ponechán samostatně větší prostor. V přehledové tabulce díla, která je řazena podle hudebních druhů, jsou však umístěny v oddíle 2. *Konzertouvertüren und Symphonische Dichtungen*, což poukazuje na jejich chápání jako děl programních. Heslo *Dvořák, Antonín* v *Československém hudebním slovníku osob a institucí* zahrnuje tři ouvertury do „šestého období Dvořákovy tvorby“, které je dle autora „příznačné nejen mistrovstvím v orchestraci, ale též jasným příklonem k hudbě tzv. programní v ouverturách.“¹⁵

Můžeme tedy shrnout, že v souvislosti s ouverturami *Příroda, život a láska* je v literatuře především řešena a komentována otázka programnosti a často jsou označovány právě za jedny z děl demonstrujících skladatelův příklon k tomuto kompozičnímu typu. K otázce Dvořákova směřování k programnosti se dostanu ještě v následující kapitole (kap. 2 *Ouvertura jako hudební druh a ouvertura u Antonína Dvořáka*)

¹³ DÖGE, Klaus, Dvořák, Antonín (Leopold), in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 6, London 2001, zde k ouverturám na s. 784.

¹⁴ DÖGE, Klaus, Dvořák, Antonín (Leopold), in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, část osobní*, sv. 5, Kassel 1995, sl. 1737–1785.

¹⁵ ŠTĚDRŇ, Bohumír, Dvořák Antonín, in: Gracian Černušák (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1, Praha 1963, s. 278.

1.2 Pramenná situace

Dostáváme se nyní ke stavu pramenů vztahujících se k Dvořákovým ouverturám *Příroda, život a láska*. Začneme tedy u skic a náčrtů. Ty jsou samozřejmě uvedeny v Burghauserově katalogu.¹⁶ Skici ke všem třem ouverturám jsou dochovány a uloženy v Národním muzeu – Českém muzeu hudby – Muzeu Antonína Dvořáka (dále jen NM-ČMH-MAD) s inv. č. S 76/1512. Jde o materiál, kterého se při své analýze držel Antonín Sychra ve zmiňované publikaci *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*.¹⁷ Sychra dále prokazatelně pracoval se skicou k ouvertuře *Karneval*, která je nyní součástí pozůstalosti Václava Talicha, a je tedy uložena v Muzeu Českého krasu v Berouně.¹⁸ Také měl k ruce skicu k části *Othello*, která se nyní nachází ve Státním okresním archivu Mělník.¹⁹ Faksimile jedné ze dvou stran této skici je publikováno mezi obrazovými přílohami zmíněné Sychrovy publikace. Nejsou to ale jediné skici k pojednávaným dílům, které jsou uloženy mimo dvořákovské sbírky. Dle informací v Burghauserově katalogu existují ještě dvě dílčí skici k ouvertuře *Othello*. Tyto dvě skici pravděpodobně Sychra nemohl použít při své analýze.

V následující tabulce (Tab. 1) je předložen pro snazší orientaci základní soupis všech těchto autografních notových materiálů. Podrobnější shrnutí je uvedeno v příloze (*Příloha 1 – Prameny notové*).

<i>V přírodě</i>	
Sk:	NM-ČMH-MAD S 76/1512
A:	NM-ČMH-MAD S 76/1506
<i>Karneval</i>	
Sk:	NM-ČMH-MAD S 76/1512
	NM-ČMH-MAD S 76/1558
	Muzeum Českého krasu - Pozůstalost po Václavu Talichovi - T 229
A:	NM-ČMH-AD S 76/1507
<i>Othello</i>	
Sk:	NM-ČMH-MAD S 76/1512
	SOKA Mělník, fond Společnost Dvořákova muzea Kralupy nad Vltavou - IIIC1/316
	SOKA Kladno, Osobní fond Antonína Dvořáka – 1.1
	soukromé vlastnictví - Evžen Rattay
	NM-ČMH-MAD S 76/1511
A:	NM-ČMH-MAD S 76/1510

Tab. 1 Stručný přehled notových autografních pramenů

¹⁶ BURGHAUSER, Jarmil: *Antonín Dvořák: Thematický katalog, bibliografie, přehled života a díla*, Praha ²1996, s. 772–773 (dál cit. jako BURGHAUSER: *Thematický katalog*).

¹⁷ SYCHRA: *Estetika*.

¹⁸ Uloženo se signaturou T 229. KUNA, Milan: *Katalog pozůstalosti národního umělce Václava Talicha*, Beroun 1979, s. 87.

¹⁹ Zde se nachází ve fondu *Společnost Dvořákova muzea Kralupy nad Vltavou* se signaturou IIIC1/316.

Uvedené autografní notové prameny, které ještě přiblížím v následujícím textu, budou v některých případech použity pro můj analytický výklad, jak bude předvedeno níže, protože považuji za velmi důležité alespoň v některých místech sledovat genezi díla, která je často ve skice dokumentována.

V pořadí prvním notovým záznamem ve zmiňovaném souboru skic k ouverturám *Příroda život a láska*, který je uložen v NM-ČMH-MAD s inv. č. S 76/1512, je náčrt²⁰ první ouvertury *V přírodě*. Ze všech je nejdelší a nejúplnější, a také jediný datovaný - započeti práce 31. března 1891 a dokončení 18. dubna 1891.

V případě první ouvertury je důležité upozornit na varianty názvů, objevující se ve skice. Na titulním listě je fialovou tužkou pod nápisem *I. náčrt* uveden nadpis *Ouvertura (lyrica)* || aneb „~~Letní noc~~“ || „*V přírodě*“ anebo *Letní noc*. Nad první stránkou notového textu je opět slabě nadepsáno *Letní noc* || aneb *Ouvertura lyrická*. To ovšem nejsou jediné varianty názvu první ouvertury. Na titulním listě černým perem – jde pravděpodobně o druhou vrstvu zápisu, protože černým perem je později zapsána skica třetí ouvertury – jsou pod souhrnným názvem *Příroda, Život a Láska* doplněny dílčí názvy jednotlivých ouvertur *I. „Na samotě“ II. „Carneval“ III. (Othello)*. Shrňme tedy, že pro první ouverturu máme ve skice čtyři varianty názvů, tedy podtitulů, a to *Ouvertura lyrica* či *Lyrická*, *Letní noc*, *V přírodě* a *Na samotě*. Z korespondence je zřejmé, že Dvořák nebyl rozhodnut pro výsledný název ještě ani 1. srpna 1891, kdy píše svému příteli Göblovi na Sychrov: „Proto Vám ale přec musím říct, že přec jsem něco udělal, a sice dokončil mou ouverturu, kterou jsem již v Praze započal. Jaké bude mít jméno, to ještě nevím, ale v novinách jsem se dočetl, že prý se bude jmenovat „Letní noc“. Ti lidé, kde co slyší, hned to po mně lapají – a nevědí přec nic.“²¹ Podoba názvu ouvertury v autografní partitūře,²² která byla započata pravděpodobně po dokončení skici, tedy po 18. dubnu 1891,²³ je čistě *Příroda*. Pod tímto názvem byla ouvertura také premiérována. Do doby vydání byl tedy užíván název první ouvertury *Příroda*. Úprava názvu směrem k současné podobě přichází při jednání o vydání děl a objevuje se tak

²⁰ Na titulním listě uvedeno Dvořákovou rukou *I. náčrt*.

²¹ Dvořák Göblovi 1. VIII. 1891, ADKD III, s. 90–92; zmiňovaná novinová zpráva pochází pravděpodobně z 25. dubna 1891 a je otištěna v *Daliboru* v rubrice *Literatura*: „Mistr Ant. Dvořák právě dokončil ouverturu, již miní pojmenovati „Letní noc“. Původně se měla jmenovati ouvertura tato „pastorální“, z pochopitelných příčin však mistr od toho upustil.“ Dále je informováno o práci na druhé ouvertuře a plánované třetí. ([b. š.] *Dalibor* (1891), č. 20, 25. dubna 1891, s. 155).

²² Uložena v NM-ČMH-MAD inv. č. S 76/1506.

²³ Přesné datum zde není uvedeno. V Burghauserově chronologii Dvořákova života je započeti instrumentace datována [?. V. 1891] (BURGHAUSER: *Thematický katalog*, s. 656).

v korespondenci s nakladatelem. Definitivní potvrzení (alespoň v případě první ouvertury) známe z Dvořákova dopisu Simrockovi ze 4. listopadu 1893: „*Ouvertury měly původně jeden titul: "Příroda, život a láska". Protože však každá ouvertura tvoří celek sám o sobě, chci titul změnit, a sice: Ouvertura F dur "V přírodě" op. 91, [...]*“.²⁴

U druhé ouvertury není třeba komentovat varianty názvů, známe vlastně pouze jeden, a tím je *Carneval*, psáno v některých případech s počátečním písmenem C, jindy s písmenem K. Na premiéře konané 28. dubna 1892 v Rudolfinu byla kompozice uvedena pod názvem *Český karneval*. Problematičtější je ale pramenná situace v případě skici. V NM-ČMH-MAD je uložena výše zmíněná skica první ouvertury, za kterou následuje také předběžná skica *Karnevalu*. Popsána je pouze necelá jedna strana a souvislý notový zápis tak končí v taktu 56 výsledné partitury. Dále jsou na spodním okraji stránky pouze dvě velmi špatně čitelné poznámky k dalšímu průběhu skladby, a to: „*velmi něžná scéna – jako duetto milostné*“ a „*ke konci zástupy a veselí, pak fugato contrap ale tanečně*.“ Část notového materiálu náležejícího ouvertuře *Karneval* je dále zaznamenána na titulním listě autografní partitury *Dumek* op. 90,²⁵ kde je poznamenáno téměř deset taktů druhého vedlejšího tématu, jeho harmonizace a přechodu k dalšímu oddílu skladby.²⁶ Vypracovaná kompletní souvislá skica je uložena, jak jsem již předeslala, v pozůstalosti po Václavu Talichovi v Berouně. Pramen je datován Dvořákovou rukou *Vysoká 18 28/7 91* na prvním listě a *Vysoká dne 14. srpna 1891* na sedmé straně notového zápisu (za tou pokračuje ještě popsaná strana osmá).

Výsledná autografní partitura druhé ouvertury je, podobně jako u předcházející ouvertury, uložena ve sbírce NM-ČMH-MAD.²⁷ Uveden je zde i podrobnější datační záznam, který zároveň potvrzuje dataci na skice, a to „*Komposici začal 28 července a dokončil 14 srpna || instrumentaci hned začal a dokončil 12. září || 1891*“. Po porovnání s přípisem na souvislé skice uložené v Berouně se nabízí úvaha, že skica s inv. č. S 76/1512 ještě časově předcházela procesu, označeného Dvořákem jako *komposice*. Navíc s přihlédnutím k tomu, že notový text je psán stejnou tužkou, jako předcházející skica k ouvertuře *V přírodě*, jejíž datum dokončení Dvořák uvedl 18. dubna 1891.

Dodejme také, že na notovém dvojlistu obsaženém ve zmíněné skice inv. č. S 76/1512, je zaznamenána pravděpodobně první myšlenka tématu této ouvertury. Jde o necelé čtyři

²⁴ Dvořák Simrockovi 4. XI. 1891, ADKD III, s. 218–221.

²⁵ Uloženo v NM-ČMH-MAD inv. č. S 76/1558.

²⁶ Blíže se tohoto úryvku dotknu v kapitole 4.2 *Ouvertura Karneval* op. 92.

²⁷ Uloženo v NM-ČMH-MAD inv. č. S 76/1507; Burghauser chybně uvádí v Thematickém katalogu inv. č. 1510, které patří autografní partituře ouvertury *Othello* (BURGHAUSER: *Thematický katalog*, s. 290).

řádky s nadpisem *A dur Thema k Overtuře – (Carneval)*. Za nimi následuje – také s velkou pravděpodobností první – náčrt tématu k ouvertuře *Othello*. Je to téměř 6 řádků nadepsaných [?] *thema k Othellu*. V případě tématu k ouvertuře *Karneval* se jedná o notový zápis velmi podobný výslednému tvaru. U náčrtu tématu k *Othellovi* jde o vzdálenější myšlenku, než jaká byla později zformulována pro výslednou podobu hudebního textu.²⁸ Domnívám se, že by vznik těchto náčrtů mohl spadat do doby dokončení první ouvertury, kdy si Dvořák – a zdůrazněme, že je zápis psán stejnou barvou tužky – pravděpodobně poznamenal základní materiál pro plánované dvě následující kompozice. Zápis ale bohužel není datován.

Dále ve skice S 76/1512 za prvním náčrtem části ouvertury *Karneval* následuje částečná skica poslední ouvertury. Má na několika místech dvě vrstvy, jedna je zapsána černým perem, druhá tužkou. Nadepsána je ale fialovou tužkou „Láska, Život, příroda a láska. Zápis začíná až taktem 50 výsledné partitury. Předchozí část v této skice nikde zaznamenanou nemáme. Souvisle zapsaná témata jsou ale již formulována v téměř výsledném tvaru. Jediné zásadní textové přípisy, které skica obsahuje, jsou údaje k harmonizaci a instrumentaci. Dále je na jednom místě poznamenáno *odpo*, čehož si všímá Sychra a odůvodňuje díky tomu některé své teze při výkladu kompozice.²⁹ Na rozdíl od skici, autografní partitura³⁰ třetí ouvertury obsahuje navíc několik přípisů vyjadřujících program, lépe řečeno několik bodů z průběhu děje Shakespearova *Othella*. Zde se tedy mezi badateli otevírá velká diskuze, týkající se vazby na tento literární námět.³¹

Zmíněná skica k *Othellovi* nezahrnuje celý výsledný notový text. Je zde zaznamenána vesměs allegrová část a části provedení. První náčrty tématického materiálu úvodního „prologu“ můžeme nalézt až na dalších dvou skicách mimo sbírky NM-ČMH-MAD. Detailněji je začátek ouvertury rozpracován v náčrtu, který se nachází v soukromém vlastnictví u Evžena Rattaye.³² Tato skica je označena *Lento*, jde tedy o stejné tempové

²⁸ Výrazněji je rozpoznatelná především pozdější ústřední motivická myšlenka této ouvertury.

²⁹ SYCHRA: *Estetika*, s. 227.

³⁰ Autografní partitura k ouvertuře *Othello* je v NM-ČMH-MAD s inv. č. S 76/1510.

³¹ K této problematice se dostanu níže během analýzy ouvertury *Othello* (kapitola 4.3 *Ouvertura Othello op. 93*, s. 54–55).

³² Panu Rattayovi velmi děkuji za poskytnutí tohoto materiálu a za jeho souhlas k otištění skici v příloze (viz *Příloha 1 – Prameny notové*). Dle jeho sdělení pochází tato skica z pozůstalosti po violoncellistovi Bedřichu Váškovi (1879–1978), který se znal osobně s Antonínem Dvořákem a patřil mimo jiné mezi žáky Hanuše Wihana (do roku 1897). Antonín Sychra o existenci této skici pravděpodobně nemohl vědět – Bedřich Váška žil zhruba od roku 1910 v Americe, odkud také skicu Evžen Rattay později přivezl do Čech. Jak se tento materiál k Váškovi dostal, nevím. Mohl skicu dostat přímo od skladatele, se kterým se údajně znal, či od svého učitele Wihana. Skica totiž

označení, jako ve výsledné partituře. Stručnější náčrt uložený v SOkA Kladno³³ je naproti tomu nadepsán *Largo* a omezuje se pouze na krátký úvod tvořený hlavním motivem ouvertury a spojovacím oddílem, který je ve výsledné partituře také užit. Dále je ve skice uložené v SOkA Kladno načrtnuto v základních obrysech hlavní téma. Zdá se, že tato stručnější skica časově předcházela skice s tempovým označením *Lento*, a také pravděpodobně vyjadřuje jiný záměr, než byl později zrealizován ve výsledné partituře.

Poslední část třetí ouvertury je načrtnuta za skicou *Ronda pro Vihana*³⁴ a je nadepsaná *Závěrek III.í ouvertury „Láska“*.³⁵ Dokončení skici je datováno skladatelovým přípisem v závěru *Zaplat' pán Bůh! 18 14/1 92*. V tomto případě jde o souvislou skicu zaznamenávající závěrečnou plochu od počátku reprízy (takt 446 výsledné partitury).

Název třetí ouvertury oscilloval, jak je evidentní již ze skic, mezi ponecháním nadřazeného názvu *Láska* a její bližší specifikací, tj. *Othello*. K titulu ouvertury se dále vyjádřila kritika otištěná v *Daliboru* po prvním provedení. Po popisu prvních dvou ouvertur se autor věnuje třetí, a to právě z hlediska variant názvů a jejich vazby na znějící hudbu: „*Třetí ouvertuře „Othello“, měl by se dle mého skromného náhledu druhý (a pozdější) její titul „Láska“ bez rozmyšlení amputovati. Předně komponoval, jak sám vím,*³⁶ *Dvořák původně ouverturu „Othello“, za druhé „Othello“ a „Láska“ jsou dva pojmy, mezi nimiž každé „aut“ je nemožné a za třetí – a to nejvíce je závažným – uzná asi každý, kdo ouverturu byl slyšel, že hudební obsah její odpovídá mnohem spíše ideám v Shakespearově tragedii obsaženým, než erotickému vznětu, jenž by úplně převládati musil, kdyby předmětem komposice byla vskutku „Láska“.*“³⁷ Autor svůj výrok ospravedlňuje tvrzením, že zná udané informace přímo od Antonína Dvořáka. K tomu ale žádné doklady nemáme. Další svědectví o variantách názvu poslední ouvertury přináší dopis nakladateli, jehož část už byla výše citována v souvislosti s ouverturou *V přírodě*. Skladatel se zde táže Simrocka na jeho názor na název třetí ouvertury: „[...] *Ouvertura fis moll „Othello“ nebo „Tragická“ nebo Eroica“? Věděl byste snad něco lepšího? Nebo máme jednoduše ponechat Ouvertury? Ale přece je to*

pravděpodobně vznikla během Dvořákova turné s Hanušem Wihanem a Ferdinandem Lachnerem před odjezdem do Ameriky.

(informace od pana Rattaye doplněny z www.mu-vozice.cz/showpage.php?name=osobnosti – naposledy vyhledáno 8. 6. 2014).

³³ SOA v Praze, SOkA Kladno - Osobní fond Antonína Dvořáka (sbírka), NAD 1497 – 1.1.

³⁴ Uloženo v NM-ČMH-MAD s inv. č. S 76/1511.

³⁵ Pod slovem *Láska* je přeškrtnuto neidentifikovatelné slovo.

³⁶ Nemáme žádný doklad o popisovaném skladatelově záměru ani o možnosti, že by o něm autor článku věděl.

³⁷ Hda: Z koncertní síně, *Dalibor* XIV, č. 25 (7. května 1892), s. 195–196.

*trochu programní hudba.*³⁸ Simrock na Dvořákův dotaz reaguje slovy: „*Místo "Othello" řekl bych raději "Eroica". To je lepší.*“³⁹

Ouvertury *Příroda, život a láska* vyšly poprvé tiskem v nakladatelství N. Simrock v Berlíně v březnu roku 1894.⁴⁰ Jednání o vydání probíhala již před Dvořákovým odjezdem do Ameriky a máme je dokumentována v korespondenci (k tomu více v kapitole 3 *Okolnosti vzniku a raných provedení díla*, s. 25–27). Společně s orchestrálními partiturami byly vydány také čtyřruční klavírní výtahy, jejichž autory jsou v případě ouvertury *V přírodě* a *Othello* Josef Suk a ouvertury *Karneval* Oskar Nedbal.⁴¹ Tyto klavírní úpravy ouvertur nechal Dvořák vytvořit již před jeho odjezdem do Ameriky a sám na práci svých tehdejších studentů – Josefa Suka a Oskara Nedbala – dohlížel, jak nás o tom informuje literatura.⁴² Z autografních notových materiálů k procesu úpravy děl pro klavír máme dochován pouze jeden fragment ouvertury *V přírodě*, který je uložen v NM-ČMH-MAD inv. č. S 76/1713.⁴³

Z pozdějších tisků jmenujme především vydání všech tří ouvertur v rámci Souborného vydání děl Antonína Dvořáka z let 1956–1957, a také samostatné vydání partitury ouvertury *Karneval* v nakladatelství Eulenburg přibližně z 30. let 20. století, které může svědčit minimálně o pozdější recepci Dvořákovy trojice ouvertur, tedy o větším zájmu o druhou ouverturu a jejím častějším uvádění.⁴⁴

K rukopisnému provozovacímu materiálu se dostanu níže v souvislosti s premiérou a americkým provedením ouvertur (v kapitole 3 *Okolnosti vzniku a raných provedení díla*,

³⁸ Dopis citován v pozn. 24.

³⁹ Friz Simrock Dvořákovi, 29. XI. 1893, ADKD VII., s. 136–137.

⁴⁰ Čísla ploten těchto prvních tisků jsou uvedena v podrobnějším přehledu notových pramenů v příloze (*Příloha 1 – Prameny notové*).

⁴¹ V nakladatelství N. Simrock vyšla později v rámci ediční řady *Simrock Volks-Ausgabe* úprava ouvertury *Karneval* pro klavír na dvě ruce od Paula Klengela (číslo plotny 12661). V této řadě vyšla také opětovně dřívější úprava této ouvertury pro čtyřruční klavír. Na titulním listě je sice také uveden Paul Klengel, číslo plotny je však stejné, jako u vydání této úpravy z roku 1894 (tedy 10105, srov. s příloze – *Příloha 1 – Prameny notové*). Jedná se tak o úpravu Oskara Nedbala. Nejsou vyloučeny mírné odchylky, ty by však prokázala podrobná kolace těchto tisků, kterou jsem pro svou práci neučinila.

⁴² ŠOUREK III, s. 46; KVĚT, Jan Miroslav: *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, Praha 1935, s. 77–78; okolnosti vzniku klavírních úprav ouvertur jsou podrobněji shrnuty včetně pramenné situace ve studii KIBICOVÁ, Tereza: Josef Suk jako autor klavírních úprav děl Antonína Dvořáka, in: *Sborník příspěvků ze semináře k 70. výročí úmrtí Josefa Suka*, Praha 2005, s. 32–38.

⁴³ Více v příloze (*Příloha 1 – Prameny notové*) a ve studii Terezy Kibicové (op. cit. v pozn. 42).

⁴⁴ O tom ale svědčí i ten fakt, že byla tato ouvertura později upravena také pro dvouruční klavír a byl vydán reprint úpravy pro klavír čtyřruční (viz výše a v pozn. 41). Z ranějších úprav, které dokazují oblíbenost ouvertury *Karneval*, uveďme ještě například úpravu *für kleines Orchester und Salon Orchester* od Bohuslava Leopolda, která vyšla u Simrocka přibližně v roce 1921.

s. 24–25). Na tomto místě mohu ale konstatovat, že rukopisný provozovací materiál je nezvěstný.⁴⁵

Důležitým nenotovým pramenem je samozřejmě korespondence, o kterou se v práci průběžně opírám a kterou souhrnně uvádím včetně citací důležitých míst v tabulce v příloze (*Příloha 2 – Soupis korespondence*). Nutno dodat, že převážná většina korespondence týkající se kompozice, provozování a vydání třech ouvertur *V přírodě, život a láska* je souborně vydaná v desetisvazkové publikaci *Antonín Dvořák, korespondence a dokumenty*.⁴⁶

Zásadní známé dobové kritiky a recenze prvních provedení ouvertur jsou pochopitelně zmíněny v Burghauserově katalogu vedle již zmiňovaných a výše citovaných zpráv týkajících se geneze díla. Ve své práci je nemohu opomenout a dotknu se jich níže v několika souvislostech. Téma dobové recepce jako takové však nechávám pro svou práci stranou.⁴⁷

⁴⁵ Po rešerších v pražských institucích víme, že není uložen v NM-ČMH-MAD, v notovém archivu Národního divadla, ani v archivu České filharmonie.

⁴⁶ KUNA, Milan a kol.: *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*, 10 sv., Praha 1987–2004. (v textu cit. jako ADKD).

⁴⁷ Dobová recepce se dá částečně vysledovat také z dochované korespondence (k tomu srov. například dopisy Dvořáka J. Boleškovi a A. Göblovi, oba z 15. ledna 1895, viz *Příloha 2 – Soupis korespondence*).

2 Ouvertura jako hudební druh a ouvertura u Antonína Dvořáka

Ouvertura neboli předehra je jako hudební druh spojována primárně s jevištním dílem – ať už operou, nebo činohrou. Od konce 18. století byla psána většinou ve formě sonátové a tvořila ucelený hudební kus, jehož podstatným rysem je vazba na mimohudební obsah, a to zprvu na jevištní dílo, které následuje, někdy také slavnostní či významnou událost, kterou kompozice předjímá.⁴⁸

Také u Dvořáka nacházíme ouvertury komponované pro jevištní díla. Všem jeho ouverturám (a nejen jim) je věnován druhý díl publikace Otakara Šourka *Dvořákovy skladby orchestrální*,⁴⁹ kde jsou kompozice řešeny po stránce formálního uchopení, a také z hlediska jejich vztahu k námětu. Dvořákovy ouvertury Šourek pomyslně dělí na operní a koncertní s tím, že mezi koncertní ouvertury zahrnuje ouvertury k činohrám. Operní ouvertury dále dělí na převažující „formálně uzavřené a schopné tedy i samostatného života“,⁵⁰ a jako druhý typ operní ouvertury uvádí „krátký úvod ve stylu hudebně-dramatického prologu“,⁵¹ ke kterému se dle Šourka Dvořák uchýlil „teprve v posledku při vážné opeře“ (míněno tedy v opeře *Jakobín, Rusalka a Armida*).⁵²

Podle Terezy Kibicové, která se ve své diplomové práci⁵³ zabývala Dvořákovou ouverturou *Domov můj* op. 62, by ouvertury psané původním záměrem k jevištním dílům neměly být řazeny mezi programní koncertní ouvertury, a to právě z důvodu primárního účelu kompozice. Uvědomme si však, že koncertní ouvertura jako svébytný druh nejenže vzniká z ouvertur tohoto typu, také je jimi z velké části tvořena. Z ouvertur, které se emancipovaly od onoho jevištního díla – ať už z toho důvodu, že toto dílo nepřežilo v další provozovací praxi, či jen proto, že se jednalo o tak zdařilou kompozici, že dokázala obstát jako jednovětá samostatná skladba na koncertním pódiu. Také ouvertury psané pro jednorázové slavnostní

⁴⁸ Problematika ouvertur v textu shrnuta na základě: TEMPERLEY, Nicholas, Overture, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 18, London 2001, s. 824–826; DAHLHAUS, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, sv. 6), Laaber 1980, s. 197–203; PELKER, Bärbel, Ouvertüre, in: Ludwig Fincher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, část věcná, sv. 7, Kassel 1995, sl. 1242–1256; WÖRNER, Karl H.: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, Göttingen⁸ 1993, s. 491–494.

⁴⁹ ŠOUREK: *Skladby orchestrální II*.

⁵⁰ Tamtéž s. 20

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Tamtéž.

⁵³ KIBICOVÁ, Tereza: *Antonín Dvořák: Hudba k obrazu ze života Františka Ferdinanda Šamberka „Josef Kajetán Tyl“ op. 62* (diplomová práce), Ústav hudební vědy FF UK, Praha 2001.

události později často zůstaly samostatnými na koncertním pódiu (uvedme například Brahmsovu *Akademische Ouverture*).

Podívejme se na Dvořákovy ouvertury, jejichž jevištní složka se na repertoáru neudržela, či se tam ani z nějakého důvodu nedostala. Jde v první řadě o ouvertury komponované k divadelním hrám. Již zmíněná ouvertura *Domov můj* op. 62 k Šamberkově hře *Josef Kajetán Tyl*, a dále ouvertura *Husitská* op. 67, která měla být úvodem k zamýšlené trilogii Františka Adolfa Šuberta týkající se husitských dějin. Hru nakonec Šubert nedokončil. Ouvertura tedy poprvé zazněla rovnou jako jednovětý orchestrální kus, a to na slavnostní akademii ke znovuotevření Národního divadla 18. listopadu roku 1883. Podobný osud měla také předehra k Dvořákově první opeře *Alfred* z roku 1870. K opeře, kterou skladatel záměrně tajil až do konce svého života a jejíž předehru uváděl samostatně pod názvem *Tragická ouverture* op. 1. Po skladatelově smrti, až v roce 1912, byla tato předehra vydána Simrockem s názvem *Dramatische (Tragische) Ouverture*. V prvním kritickém souborném vydání Dvořákova díla byla tato ouvertura vydána s názvem *Dramatická ouverture* v roce 1974.

Jak již vyplynulo z úvodních slov, v případě ouvertur se jedná v jistém smyslu o programní díla, o díla s vazbou na mimohudební plán či námět. U čistě koncertních ouvertur, komponovaných bez vazby na jevištní dílo, či zvláštní a významnou událost tím více, že tento program většinou není blíže představen či dále vyložen v podobě následujícího jevištního díla, či oné významné události. Zde je nutno připomenout, že symfonická báseň tak, jak ji formoval Franz Liszt, vyrůstá právě z koncertní ouvertury. Ouvertura, ve své dlouhé historii sahající k baletu, opeře či oratoriu v 17. století, vytvořila základ pro vývoj symfonické básně, a to především díky své schopnosti hudební samostatnosti a uzavřené jednovětosti, kterou Liszt později propojil s principy vícevětosti symfonického cyklu.⁵⁴

Podle chronologického vývoje Dvořákovy tvorby se může zdát, že i u něj tvoří ouvertury, a to právě tři koncertní ouvertury *Příroda, život a láska*, jakýsi předstupeň symfonických básní, které zkomponoval na Erbenovy balady později v letech 1896–1897.⁵⁵ Ale nebyly to jeho úplně první symfonické básně. Dvořákova *Rhapsodie a moll* op. 14 (B 44) již z roku 1874 nese také označení „symfonická báseň“. V jednom ze skladatelových vlastních seznamů skladeb je dokonce označení „Rhapsodie“ přeškrtnuto a ponecháno pouze

⁵⁴ DAHLHAUS, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts ...* (op. cit. v pozn. 48), s. 199.

⁵⁵ Symfonické básně *Vodník* op. 107 (B 195), *Polednice* op. 108 (B 196), *Zlatý kolovrat* op. 109 (B 197) a *Holoubek* op. 110 (B 198).

„Sinfonická báseň“.⁵⁶ I této skladbě, možná pouze shodou okolností, předcházela koncertní ouvertura – ouvertura pro velký orchestr *Romeo a Julie* (B 35),⁵⁷ nedochované dílo z roku 1873.

Dvě poslední zmiňované kompozice pocházejí z období Dvořákova života, kdy žádal o stipendium na studijní cestu, a kdy se chtěl prokazatelně vzdělávat právě v tom směru a způsobu kompozice. To dokládá skladatelův dopis Podpůrnému spolku Svatobor z roku 1873: „[...] abych mistry oboru, jež jsem si obral, seznal, a tak z pramene samého bezprostředně čerpal, zvláště Liszta ve Výmaru bych navštívil, radu s ním a poučení chtěje od něho bráti.“⁵⁸ Za skladatelský projev tohoto lisztovského vzoru můžeme tedy považovat právě zmíněné kompozice – raný opus *Rapsodii a moll* op. 14 z roku 1874, nebo jemu předcházející ouverturu *Romeo a Julie*, jejíž hudbu bohužel neznáme, ale která vznikala právě v době, kdy byl napsán tento dopis.⁵⁹ Požadovanou stipendijní podporu Dvořák pravděpodobně nedostal. V roce 1874 však zažádal o stipendium rakouského ministerstva kultu vyučování ve Vídni. K žádosti přiložil skladby jiného druhu, než o jakých hovořil v souvislosti s cestou do Výmaru. Byly to *Symfonie č. 3 Es dur* op. 10 (B 34), *Symfonie č. 4 d moll* op. 13 (B 41).

K tomu se vyjadřuje i Otakar Šourek. V již zmiňované publikaci věnované programním kompozicím hovoří o Dvořákově příklonu k programnosti, tedy o jeho „nemalé zálibě pro charakteristické projevy hudebního novoromantismu. Vedlo jej k tomu“ podle Šourka „upřímné zanícení pro zjevy největších příslušníků tohoto důležitého období směrového, v první řadě pro Wagnera a Liszta, jež se u něho projevilo hned na sklonku prvního desetiletí tvůrčí jeho činnosti, t. j. v začátku sedmdesátých let minulého století, a odtud se oživovalo po určitých obdobích, aby nejvýrazněji se opět uplatnilo v posledním desetiletí

⁵⁶ Seznam na partituře *Symfonie č. 4 d moll* op. 13 (NM-ČMH-MAD S 76/1471). Otištěno v tématickém katalogu Dvořákova díla (BURGHAUSER: *Thematický katalog*, s. 772–773).

⁵⁷ BURGHAUSER: *Thematický katalog*, s. 99; Dvořák toto dílo uvádí na svém seznamu zrušených skladeb (viz tamtéž, s. 768).

⁵⁸ Dvořák Podpůrnému spolku Svatobor 14. V. 1873, ADKD I, s. 119–121.

⁵⁹ Viz Procházkův referát v *Daliboru* z června 1873, kde uvádí, že skladatel nyní zabývá se opět s velkou prací orchestrální, totiž s ouverturou k Shakespearově dramatu „*Romeo a Julie*“ ([b. š.] *Dalibor* (1873), č. 25, 20. června 1873, s. 206) Mohlo by tedy jít o stejnou kompozici, kterou Dvořák zmiňuje v citovaném dopisu, kde dále píše: *Mimoto zabrán jsem právě ve větší dramatické práci* (ADKD I, s. 119–121). Také je možné, že má skladatel na mysli spíše kompozici opery *Král a uhlíř*, jejíž studium započalo dle Burghauserovy chronologie v srpnu roku 1873 (BURGHAUSER: *Thematický katalog*, s. 562).

*mistrova života.*⁶⁰ K tématice Dvořákova vztahu k hudbě a osobnosti Richarda Wagnera se blíže a detailněji vyjadřuje také Jarmila Gabrielová ve studii *Antonín Dvořák a Richard Wagner*,⁶¹ kde pomocí historických důkazů dokumentuje prakticky kontinuální Dvořákovo povědomí o Wagnerově činnosti a zájem o jeho hudbu, tedy ne pouhé *zanícení* končící v sedmdesátých letech.

⁶⁰ ŠOUREK: *Skladby orchestrální II*, s. 10. Šourek komentuje vliv Wagnera a Liszta na Antonína Dvořáka také pochopitelně v dvořákovské biografii – ŠOUREK, *Otakar: Život a dílo Antonína Dvořáka*, sv. 1, Praha ³1954, s. 99–100 (dále cit. jako ŠOUREK I).

⁶¹ GABRIELOVÁ, Jarmila: Antonín Dvořák a Richard Wagner, in: Pavel Petráněk (ed.), *Richard Wagner a česká kultura*, Praha 2005.

3 Okolnosti vzniku a raných provedení díla

Dvořákovy koncertní ouvertury *Příroda, život a láska* vznikaly v období mezi 31. březnem 1891 a 18. lednem 1892.⁶² Okolnost, která Dvořáka vedla ke kompozici tohoto typu, z pramenů ani z literatury neznáme. Není však vyloučeno, že ho podnítil úspěch ouvertur *Domov můj* op. 62 *Husitská* op. 67, které byly v té době často na programu. K této představě nás může vést například dodatek k dopisu z 2. února 1891 (tedy před započatím kompozice první ouvertury) Hanse von Bülow Dvořákovi, kde sděluje: „*„Můj domov“, tzn. Váš domov, jsem nedávno nastudoval také zde v jedné zkoušce a pan kapelník Kogel bude hrát co nejdříve toto svěží a osvěžující dílo na zdejších populárních koncertech, na kterých patří „Husitská“ už odedávna k trvale oblíbeným skladbám obecnosti.*“⁶³

Z hlediska kontextu Dvořákovy tvorby stojí kompozice třech ouvertur *Příroda, život a láska* op. 91–93 mezi kompozicí klavírního tria *Dumky* op. 90 dokončenou 12. února 1891 a instrumentací již dříve komponované *Mše D dur* zvané „Lužanská“.⁶⁴ Je nutno zmínit i velká díla rámuující období kompozice koncertních ouvertur, kterými jsou *Requiem* op. 89⁶⁵ dokončený v říjnu roku 1890 a kantáta *Te Deum* op. 103 psaná před odjezdem do Ameriky mezi 25. červnem a 28. červencem 1892. Kompozice ouvertur byla v průběhu několikrát přerušena menšími pracemi, vesměs úpravami starších děl, a to především z důvodu Dvořákova koncertního turné s Hanušem Wihanem a Ferdinandem Lachnerem na rozloučenou před odjezdem do Ameriky, které probíhalo od ledna do března roku 1892. Během práce na ouvertuře *V přírodě* zkomponoval Dvořák krátké *Fanfáry* (B 167) pro zahájení Jubilejní zemské výstavy v Praze. Později při kompozici třetí ouvertury *Othello* upravil pro své koncertní turné *Slovanský tanec č. 2 e moll* (B 170) pro housle a klavír (B 170), *Slovanský tanec č. 8 g moll a č. 3 A (As) dur* (B 172) a *Klid* z cyklu *Ze Šumavy* (B 173) pro violoncello a klavír. Dále pro tuto příležitost zkomponoval *Rondo g moll* op. 94 (B 171) pro violoncello a klavír.

⁶² Data kompozice dle Burghauserova tématického katalogu (BURGHAUSER: *Thematický katalog*, s. 289–295): *V přírodě* 31. III. – 8. VII. 1891; *Karneval* 28. VII – 12. IX. 1891; *Othello* XII. 1891 – 18. I. 1892; celková geneze jednotlivých ouvertur byla načrtnuta výše v souvislosti s jednotlivými skicami a ostatními prameny. Dále je přehledně shrnuta v příloze (*Příloha I – Prameny notové*).

⁶³ Hans von Bülow Dvořákovi, ADKD VI., s. 289–291.

⁶⁴ První verze *Mše D dur* „Lužanské“, op. 86 (B 153) byla dokončena 17. VI. 1887. Na druhé verzi instrumentované na žádost Alfreda Littletona pro malý orchestr naproti původnímu doprovodu varhan pracoval Dvořák mezi 24. III. – 15. VI. 1892 (B175).

⁶⁵ O vlivu této kompozice na ouverturu *Othello* se zmíním níže.

Kompozice ouvertur byla také přerušena a rozptýlena několika významnými událostmi skladatelova života. V červnu roku 1891 cestou do Anglie při příležitosti předání čestného doktorátu univerzity v Cambridgi, v říjnu téhož roku další cestou do Anglie dirigovat mimo jiné premiéru svého *Requiem* op. 89. Mezitím dostává Dvořák nabídku místa ředitele Newyorské konzervatoře. Je zřejmé, především z korespondence, že rozhodování, zda a za jakých podmínek tuto nabídku přijmout, bylo pro Dvořáka náročné a velmi ho zaměstnávalo. V prosinci 1891 smlouvu s Newyorskou konzervatoří podepíše.

Premiéra třech ouvertur *Příroda, život a láska* se uskutečnila pod skladatelovým vedením v Rudolfinu 28. dubna 1892. Šlo o poslední koncert před Dvořákovým odjezdem do Ameriky. Kritika jej přijala velmi dobře, jak dokládá článek z *Dalibora* ze 7. května 1892, kde jsou ouvertury a jejich vyznění dlouze komentovány se shrnutím: „*Dvořákovy ouvertury, skvěle sehrány a v mistrově intenci předneseny, zůstávají všeobecný hluboký dojem.*“⁶⁶ Nutno dodat, že koncert byl sestaven výhradně z děl Antonína Dvořáka. Zazněla *Serenáda d moll pro dechové nástroje* op. 44 (B 77), *Moravské dvojzpěvy* op. 32 (B 62) a *Dva valčíky* op. 54 (B 105). Tři ouvertury *I. Příroda*, *II. Život (Český karneval)*, *III. Láska (Othello)* byly uvedeny jako „*rukopisné novinky, provozují se poprvé*“ v druhé půli koncertu pod jednotným opusovým číslem 91.⁶⁷

Takto krátce od dokončení skladby je pochopitelné, že se její premiéra hrála z rukopisného materiálu. Druhé známé provedení ouvertur se uskutečnilo v Americe, a to na Dvořákově prvním zdejším koncertě 21. října 1892, který taktéž dirigoval sám. Jednání o programu tohoto koncertu započalo korespondenčně s Jeannette Thurberovou již dva měsíce po pražské premiéře ouvertur, kdy zasílá Dvořák do Ameriky dopis se sdělením, že bude „*mít pro Američany nějaké novinky - jsou to: tři ouvertury: "Příroda, Život a Láska", snad by bylo dobré je uvést poprvé na jednom z mých koncertů v New Yorku.*“⁶⁸ Vzhledem k tomu, že ouvertury nebyly ještě vydané, nastal problém s provozovacím materiálem. V dalším dopisu Thurberové Dvořák hovoří o nutnosti pořízení opisů.⁶⁹ Zda tyto opisy pořízené byly, či zda se hrálo z materiálů použitých při pražské premiéře, není z korespondence zřejmé. Z dopisu Simrockovi, týkajícího se vydání ouvertur, se později dozvídáme další detail o orchestrálních partech. Dvořák píše z prázdninového pobytu v české

⁶⁶ Kritika citována v pozn. 37.

⁶⁷ Dle inzerce koncertu v *Daliboru* XIV, č. 23 (23. dubna 1892), s. 179.

⁶⁸ Dopis Antonína Dvořáka Jeannette Thurberové ze dne 25. VI. 1892, ADKD III., s. 132–134.

⁶⁹ Dvořák Jeannette Thurberové 28. VII. 1892: „*Jestli si přejete, aby bylo provedeno [Te Deum] u příležitosti mého prvního vystoupení v New Yorku 12. října společně s mými třemi ouverturami, bylo by nutné dát je hned opsat.*“ ADKD III., s. 135–136.

osadě Spillville ve státě Iowa: „*Orchestrální hlasy ouvertur mám na konzervatoři v New Yorku a mohl bych vám je odtud poslat teprve v září.*“⁷⁰ Notový materiál posílá z New Yorku 6. listopadu 1893. Opět ale není zřejmé, zda jde o nové opisy, pořízené pro koncert v New Yorku, či zda se jednalo o provozovací materiál pražské premiéry. Pokud by ale existovaly dvojí rukopisné party, je daleko pravděpodobnější, že by Dvořák nechal poslat Simrockovi pro účely vydání party pražské, aby se tak vyhnul dlouhému a rizikovému putování zásilky po moři a daleko přes Evropu. To ale pouze v případě, že nenastala nějaká změna v hudebním textu v partech amerických. Měli bychom tak co dočinění se dvěma verzemi ouvertur – jedna z pražské premiéry, jedna z provozování v New Yorku a později zachycena v Simrockově vydání. Tuto hypotézu však nemáme v pramenech nijak podloženou. Jak v korespondenci, která je v otázce provozovacího materiálu New Yorské premiéry neúplná, tak v samotném notovém materiálu. Jak jsem již předeslala během shrnutí pramenné základny, v současné době jsou jakékoli rukopisné party pocházející z této doby nezvěstné.

V souvislosti s problematikou provozovacích materiálů a výše také v souvislosti s variantami názvů jsem se již dotkla komunikace s Fritzem Simrockem ohledně prvního vydání ouvertur. To probíhalo korespondenčně⁷¹ již, dá se říci, od listopadu 1891, kdy se Fritz Simrock Dvořákovi ozývá po delší odmlce, kterou způsobil jejich předchozí spor. Dvořák Simrockovi neurčitě odpovídá, s tím, že komponuje a mohl by mu snad „*brzy [...] nabídnout něco vhodného.*“⁷² Konkrétní nabídka děl k vydání přichází od Dvořáka v lednu roku 1892: „*Mám tyto věci: 1. "Dumky" [...], 2. Rondo [...], 3. Overturu F dur "Příroda", 4. Overturu "Život" - "Karneval", 5. Overturu "Láska" - "Othello". Tyto tři ouvertury tvoří cyklus a mají název "Příroda, Život a Láska" (přirozeně pro orchestr), mají společné opusové číslo a každá může být také hrána samostatně. Poslední ouvertura ještě není hotova; potřebuji ještě asi 4 týdny k vypracování. Ostatně to vůbec nespěchá; chtěl jsem Vám jen říci, co mám nového.*“⁷³ V následujícím dopise z 3. ledna 1892 se Simrock dotazuje na cenu nabídnutých děl. Dvořákova reakce se nedochovala, nebo snad pravděpodobněji ani žádná nebyla. Následující Simrockův dopis ze začátku března 1892 zachycuje opětovnou otázku na nové kompozice a nabízí přípravu děl k vydání již před Dvořákovým odjezdem do Ameriky: „*Jak*

⁷⁰ Antonín Dvořák Simrockovi okolo 2. VII. 1893, ADKD III., s. 195–199.

⁷¹ Kompletní dosud známá korespondence související s tištěným vydáním je zahrnuta v tabulce korespondence v příloze (*Příloha 2 – Soupis korespondence*).

⁷² Z Dvořákovy odpovědi Simrockovi 21. XI. 1891, ADKD III., s. 103.

⁷³ Dvořák Simrockovi [2. I. 1892], ADKD III., s. 115–116. Mimo jiné z této první nabídky vidíme Dvořákův počáteční záměr uvedení ouvertur pod jednotným opusovým číslem.

*je to s novými věcmi? [...] Měli bychom teď dost času věci připravit; vyjít je nenechám, dokud nebudete šťastně v Americe. Jen mi konečně řekněte brzy něco bližšího.*⁷⁴

I přes evidentní Simrockův zájem o vydání ouvertur píše Dvořák Francesco Bergerovi do Londýna: *„Velice lituji, že Vám nemohu zaslat své ouvertury, neboť nejsou ještě vytištěny. Kdy se tak stane, nemohu Vám nyní říci. Myslím, že příští sezónu, kdy se vrátím z Ameriky, bude vše v pořádku, za předpokladu, že najdu pro skladbu nakladatele.*“⁷⁵ Je tedy evidentní, že Dvořák chtěl ještě zkusit udat svá nová díla konkurenci. Ze skladatelova dopisu Emilu Kozánkovi zjišťujeme, že díla nabídl v Americe také firmě Novello.⁷⁶ Vydání se však ve výsledku neuskutečnilo. Simrock se nicméně o tomto Dvořákově záměru zpětně dozvěděl, jak nás o tom informuje jeho dopis Dvořákovi z června 1893: *„Dnes mi poslal Hanslick Váš dopis, který jste psal jemu! Nu, milí příteli, nedostává-li se Vám "nakladatelů" nebo nazýváte-li nakladatele "Křížem", tak je to skutečně, zdá se mi, vaše vina! Vy jste se mě před 1 1/2 rokem dotazoval, zda bych chtěl mít tři ouvertury, "Dumky" pro housle, cello a klavír a Rondo pro cello a klavír! Napsal jsem Vám ihned "Ano!" Neposlal jste mi však nic a napsal mi, že prý nemůžete vydávat "dříve než budete v Americe!" (Proč, to vědí bozi!) V každém případě jsem stále ještě ochoten nabídnutá díla vzít! Své požadavky jste mi ještě neřekl! Nemějte mi to za zlé: ale jelikož jste nabídl ta díla mně, pokládám to trochu za "zvláštní", že teď "vyjednáváte" s Novellem! Smím přece očekávat, že když mi nabídnete 3 díla, že mi dáte také odpověď na mou otázku, co tato díla mají stát.*“⁷⁷

Tímto dopisem začíná již konkrétní vyjednávání o vydání. Dvořák reaguje svou cenovou nabídkou a upřesňuje i způsob zaslání notového materiálu, tady předlohy pro tisk, čehož jsem se již dotkla výše. V několika dopisech řeší i autorská práva a nutnou registraci děl ve Washingtonu.

Vzhledem k obtížné komunikaci způsobené vzdáleností, tedy Dvořákovým pobytem v Americe, pověřuje Simrock korekturami ouvertury Johanne Brahmsa, o čemž máme opět doklady v korespondenci. Průběh spolupráce Brahmsa se Simrockem bohužel dokumentován nemáme, a to ani v korespondenci brahmsovské, ani v notových pramenech. Dvořák si této pomoci velmi vážil a Brahmovi osobně v dopise 28. prosince 1894 poděkoval.⁷⁸

⁷⁴ Fritz Simrock Dvořákovi 13. III. 1892, ADKD VI., s. 336.

⁷⁵ Dvořák Bergerovi 6. V. 1892, ADKD III., s. 127.

⁷⁶ Dvořák Emilu Kozánkovi 12. IV. 1893, viz soupis korespondence v příloze (*Příloha 2 – Soupis korespondence*).

⁷⁷ Simrock Dvořákovi do New Yorku 6. VI. 1893, ADKD VII., s. 80–82.

⁷⁸ Dopis Dvořáka Brahmovi z New Yorku do Vídně 28. XII. 1894, viz soupis korespondence v příloze (*Příloha 2 – Soupis korespondence*).

Tištěné partitury byly poslány koncem února 1894 z nakladatelství N. Simrock do newyorské pobočky Breitkopf und Härtel, kde Dvořáka nechali do partitur nahlédnout, a poté je zaslali k registraci do Washingtonu.

4 Popis průběhu kompozic a analytický komentář

Jak poukazují Otakar Šourek i Antonín Sychra, a jak je také snadno slyšitelné již při prvním poslechu ouvertur, všechny tři ouvertury propojuje motivická myšlenka, hlavní téma první ouvertury *V přírodě*. Následující příklad (Př. 1) tuto myšlenku procházející všemi ouverturami zobrazuje v podobě exponované v první z nich, tedy v tónině F dur a v 6/4 taktu.



Př. 1 Část hlavního tématu první ouvertury, Cl. (zde in C)

Antonín Sychra vidí hlavní téma, exponované v první ze tří ouvertur, za „úvodní obraz celého cyklu“, ⁷⁹ který se pak v dalších předehrách vrací. Otakar Šourek hovoří v souvislosti s tímto motivem jako o přítomnosti „jednotného ideového podkladu všech tří ouvertur (příroda a její dobrá i zhoubná moc)“, který je „vyjádřen hudebně společným thematem přírody.“⁸⁰ „Přírodu“ tak vidí Šourek jako nadřazenou celému tomuto cyklu. Jak předesílá v úvodu příslušné kapitoly již citované dvořákovské biografie, „Dvořák byl při tomto cyklu veden záměrem [...] podati přírodu samu, její klad i zrůdu.“⁸¹ Pokud víme, Dvořák takový záměr nikde slovně nepopsal. Položme si ale také otázku, zda je melodická složka tohoto tématu sama o sobě nositelem přírodní nálady, či zda je pro její navození nutno více prostředků, které dotvářejí pastorální kolorit. Další otázkou je potom, zda je i v ostatních dvou ouverturách toto téma užito pro vytvoření téže nálady, či zda je zde stavěno do jiných kontextů. Na tyto otázky by měla odpovědět následující analýza.

Můžeme se také zamyslet nad otázkou, zda a nakolik o těchto ouverturách hovořit jako o „cyklu“ ouvertur, jak ve svých textech činí Šourek i Sychra. Oba vidí, jak vyplývá z jejich analytických pojednání o ouverturách a jak jsem připomněla výše, všechny tři ouvertury sjednocené pomocí motivu přírody zaznívajícího hned v první z nich. Dvořák sám o svých

⁷⁹ SYCHRA: *Estetika*, s. 212–213.

⁸⁰ ŠOUREK III, s. 34. Tento názor přejímá s odkazem na Šourka také John Clapham ve své dvořákovské monografii, který zároveň vidí melodickou podobu tohoto tématu s melodií „Morning Mood“ (*Morgenstemning*) ze scénické hudby *Peer Gynt* Edvarda Griega komponované v 70. letech 19. století (Clapham, John: *Antonín Dvořák ... op. cit. v pozn. 9*, s. 113–114; HORTON, John a GRINDE, Nils, Grieg, Edvard Hagerup, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 10, London 2001, s. 396–410).

⁸¹ ŠOUREK III, s. 33.

kompozicích hovoří na jedné straně jako o *cyklu*, na straně druhé však připouští jejich samostatné provádění, což máme zprostředkováno v dopise Simrockovi, kde charakterizuje své tři ouvertury takto: „*Tyto tři ouvertury tvoří cyklus a mají název "Příroda, Život a Láska" (přirozeně pro orchestr), mají společné opusové číslo a každá může být také hrána samostatně.*“⁸². Nepovažoval tedy jistě za nutné provádět celý „cyklus“ společně. Položme si tedy otázku, zda má potom jednotný motiv užitý ve všech ouverturách nějakou funkci. Také na to se snaží odpovědět moje následující hudební analýza.

⁸² Z dopisu Dvořáka Simrockovi [2. I. 1892]: ADKD III., s. 115–116. Původně Dvořák navrhoval jedno opusové číslo pro všechny tři ouvertury, tak byly ostatně ouvertury uvedeny na pražské premiéře. Později v korespondenci týkající se jejich vydání, značí již ouvertury samostatnými opusovými čísly (viz tabulka *Příloha 2 – Soupis korespondence*).

4.1 Ouvertura *V přírodě* op. 91

Již název, resp. všechny varianty názvu této ouvertury poukazují na její pastorální charakter. Ten je vytvořen několika kompozičními prostředky užívanými v dlouhé tradici pastorálních scén.⁸³ Zmiňme například prodlevy, specifické užití dechových dřevěných nástrojů, nápodoby zvuků přírody, zápis v třidobém (šestidobém) metru, či tonální zakotvení v tónině F dur, která má s pastorálním koloritem v jeho historii také spojitost.⁸⁴

Dvořákovu představu přírody může ilustrovat úryvek dopisu Emilu Kozánkovi z New Yorku: „*Vidím Vás, jak ráno za podzimního krásného počasí (zde je velmi krásně) procházíte se v kroměřížském parku a hledíte smutně na ty stromy, jak jim listy poznenáhla opadávají. Inu, jaká pomoc! I ta božská příroda potřebuje své diminuendo a morendo, aby opět se oživila a vzepnula ku velk[ému] crescendu a dosáhla opět své síly a výše v mohutném ff. – Kam jsem to zabřed – co Vám to povídám?*“⁸⁵ Sám sebe se táže Dvořák 12. října 1892, tedy v době, kdy pravděpodobně již probíhaly zkoušky ouvertur před jeho prvním koncertem 21. října 1892 v New Yorku. Není mišlím nutné ukvapovat se s názorem, že se tento dopis týká zobrazení přírody přímo v ouvertuře *V přírodě* a hledat v ní konkrétní souvislosti s takto popsanou skladatelovou představou. Nicméně se jedná o dokument, který je v daném kontextu vcelku výmluvný.

Pokud jde o formové řešení ouvertury *V přírodě*, jako základní a výrazný znak považují její „procesuálnost“. Myslím tím zejména „vznik“ hlavního tématu, způsob práce, kdy je toto téma (tedy jeho diastematický a rytmický obrys) postupně vytvářeno, až se zrodí ve své plné síle a tvaru. Vzniká tak otázka, co je „introdukce“ a co je „expozice“, resp. otázka, kde končí „introdukce“ a začíná „expozice“ hlavního tématu této ouvertury, která se jistě dá uchopit pomocí schématu sonátové formy.⁸⁶

Můj výklad formy první ouvertury, je odlišný od výkladu Otakara Šourka a Antonína Sychry, jak je možno pozorovat z níže uvedené tabulky (Tab. 2), a to právě v momentu určení

⁸³ K tomuto tématu existuje pochopitelně velké množství literatury. Nedávno ji shrnul ve své bakalářské práci Vojtěch Podroužek. Zabýval se zde mimo jiné vývojem pastorále napříč hudebními druhy, a také užívanými instrumentačními a kompozičními prostředky (PODROUŽEK, Vojtěch: *Hobojové sólo ve Smetanově Blaníku v kontextu pastorálních motivů v hudbě 19. století* (bakalářská práce) Ústav hudební vědy FF UK, Praha 2012).

⁸⁴ Vzpomeňme například na Beethovenovu *Pastorální symfonii* – Symfonii č. 6, op. 68.

⁸⁵ Z dopisu A. Dvořáka E. Kozánkovi, ADKD III., s. 152–154.

⁸⁶ Musíme mít ale pochopitelně na paměti možné odchylky od tohoto schématu, které mohou být dány programním charakterem ouvertury. Na vztah formy symfonické věty a symfonické básně poukazuje Carl Dahlhaus (op. cit. v pozn. 48, s. 203).

počátku expozice.⁸⁷ Vycházím z podoby hlavního tématu a z toho, jak chápu právě onu tématisko-motivickou „procesuálnost“.

Nejprve se krátce podívejme na tradici a možnosti introdukcí, které se mohou objevovat u prvních vět sonátového cyklu. Setkáme se například s modelem, kdy je introdukce pomalá, či jde pouze o sled několika akordů, nemá motivickou souvislost s nadcházejícím tématem, pouze přes dominantu připraví jeho nástup, vítězné zaznění tématu.⁸⁸ Dále se objevuje introdukce s názvuky hlavního tématu,⁸⁹ opět většinou ve volnějším tempu, a po tomto úvodu nastoupí výrazně s charakterovou i tempovou změnou celé hlavní téma.

V našem případě ouvertury *V přírodě* můžeme pozorovat jakousi nedostatečnost dostupného pojmového aparátu.⁹⁰ Hlavní téma této ouvertury nemá charakter označovaný jako „sonátové allegro“. Nenastoupí tedy „vítězně“ v rychlém tempu po pomalé introdukci, která více či méně jeho tématický materiál předjímá. Tím, že předěl není dán tempovou a charakterovou změnou, ale pouze dynamickou gradací, je velmi plynulý.

Měli bychom si krátce ujasnit, co nazýváme pojmem *introdukce* a co pojmem *expozice*. Začátek ouvertury *V přírodě* – oddíl kompozice, kde je téma naznačeno, je s ním určitým způsobem pracováno, ale zároveň připravuje své vlastní uvedení – má atributy náležící vlastně několika dalším dílům. Má charakter úvodu a přípravy nástupu tématu, jak je tomu v introdukci, dále vlastně představuje – jakkoli částečně – samotné téma, jak je tomu v expozici, a konečně také je zde s tématem pracováno, jak tomu bývá u prováděcího oddílu sonátové formy.⁹¹ Jde tedy o jistou víceznačnost či ambivalenci ve vnitřní stavbě sonátové formy, podobně, jako ji popisuje Jaroslav Volek ve své studii *Tektonické ambivalence*

⁸⁷ Šourkovo přesné vymezení provedení, expozice a reprízy je uvedeno v předmluvě k vydání partitury *V přírodě* z roku 1957 (s. VI). V ostatních třech analytických a popisných textech nečlení Šourek větu na jednotlivé části konkrétně, i když je jeho názor, že počátek expozice klade do taktu 21, vcelku evidentní. Sychra sice nikde neuvádí číslo taktu začátku expozice, hovoří však o introdukci prvních 20 taktů před nástupem tématu v klarinetu, čímž jasně určuje expozici od taktu 21.

⁸⁸ Možno také označit jako „atematická“ introdukce.

⁸⁹ Takovou introdukci je možné chápat jako „tématickou“, či „analytickou“, řečeno pojmem Karla Janečka.

⁹⁰ Na podobnou nedostatečnost zavedeného a v rámci vnitřní struktury sonátové formy používaného pojmového aparátu naráží Dahlhaus v souvislosti se symfonickou básní *Smrt a vykoupení* Richarda Strausse, (DAHLHAUS, op. cit. v pozn. 48, s. 305).

⁹¹ Na tuto problematiku, tedy exponování hudebních myšlenek, se kterými bude skladatel dále ve skladbě pracovat vs. „expozice“ ve smyslu oddílu sonátové formy, naráží také Carl Dahlhaus, op. cit. v pozn. 48, s. 202.

v sonátové formě symfonických vět Johanna Brahmsa a Antonína Dvořáka.⁹² Jistě není mým úkolem v diplomové práci hledat výstižnější označení pro takový oddíl kompozice, proto ho budu označovat introdukcí. Považovala jsem však za nutné poukázat na tento problém a zdůraznit tak, že otázky, které se zde otevírají, ovlivnily můj analytický pohled, který bude ještě předveden níže.

Vzhledem k nastíněné problematice uchopení kompozice psané na půdorysu sonátové formy, jejíž hlavní téma je postupně utvářeno v úvodní části skladby jsem se rozhodla, a dále to doložím podrobněji, považovat první plochu do taktu 41, kde je téma předvedeno v plném orchestru v celé své osmitaktové podobě, za introdukcí. Tuto introdukcí ještě dělím na dvě části – „preintrodukcí“ a vlastní introdukcí,⁹³ a to také vzhledem k jejímu vývoji a podobě ve skice, kam Dvořák načrtl prvních dvacet taktů později na levou stranu dvojlistu.⁹⁴ Počátek expozice vidím tedy v taktu 41, s tím, že jsem si vědoma, že jde již o výsledek jakési „evoluční“ práce.

Zde se tedy názorově rozcházím s výkladem formového půdorysu skladby Otakara Šourka a Antonína Sychry. Ti hovoří o nástupu hlavního tématu a začátku expozice v taktu 21, v momentě uvedení čtyřtaktového „motivu přírody“ v klarinetu. Pochopitelně možných výkladů a interpretací formového utváření je více. Zmiňme například analýzu prof. Jarmily Gabrielové první věty Dvořákovy *Symfonie č. 6 D dur* op. 60.⁹⁵ Tématicko-motivická práce na počátku této věty sice není totožná s prací v pojednávané ouvertuře *V přírodě*, je jí ale velmi blízká. I tak se tedy dá poukázat na odlišný způsob pojetí. Další možný pohled na toto formování tématu by mohl určovat nástup hlavního tématu (tedy jeho exponování) již v momentě jeho prvního zřetelného názvu. Pokud by tedy Šourek a Sychra uvažovali tímto směrem, položili by počátek expozice již na začátek celé skladby, kde podle Šourka zazní „*průběh základního tématu přírody, zde ještě v této syrové, nevyvinuté podobě*“.⁹⁶ Je tedy zřejmé, že oba tito analytici stojí na pomezí dvou nastíněných pohledů. Na jedné straně vidí

⁹² VOLEK Jaroslav, *Tektonické ambivalence v sonátové formě symfonických vět Johanna Brahmsa a Antonína Dvořáka*, in: *Struktura a osobnosti hudby*, Praha 1988, s. 163–198.

⁹³ S tím vědomím, že tento termín, jak jsem uvedla, nepovažuji za zcela přesný.

⁹⁴ O tomto pozdějším dopsání introdukcí hovoří v poznámce pod čarou také Sychra (*Estetika*, s. 214–215), který Dvořákovy skici studoval velmi podrobně. Opravuje zde Šourkovo tvrzení, že tyto počáteční takty byly dopsány až po zkomponování závěru (viz ŠOUREK: *Skladby orchestrální II*, s. 89).

⁹⁵ GABRIELOVÁ, Jarmila, Jak spolu hovoří skladatelé: Antonín Dvořák (*Symfonie č. 6 D dur* op. 60) a Johannes Brahms (*Symfonie č. 2 D dur* op. 73), in: *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století*, Praha 2002, s. 430–445.

⁹⁶ Šourek III, s. 35.

jakousi „evoluci“ v případě vzniku hlavního tématu, na straně druhé ale tuto evoluční práci nesledují až do jejího dokončení, které na dominantě připraví gradačně vítězný nástup hlavního tématu v celé podobě (zde tedy v taktu 41), čímž nás odkazuje na výše shrnutou tradici introdukcí.

Formální obrys ouvertury *V přírodě* tak, jak ho chápu já, a který byl již alespoň částečně naznačen výše, pro přehlednost uvádím v následující tabulce (Tab. 2), kde shrnuji i základní tonální plán.

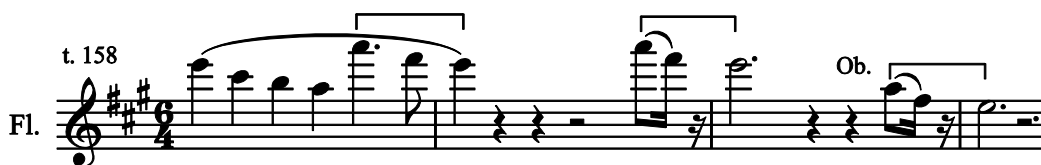
V přírodě op. 91		
t. 1-20	"preintrodukce"	F
t. 21-40	introdukce	F
	<i>první část hl. tématu s rozšířením závěru</i>	→ D
t. 41-159	expoze	
	t. 41-101 oblast hlavního tématu	
	t. 41-51 I. hlavní téma v celém orchestru (4t+4t+3t)	F → B
	t. 52-59 mezivěta	
	t. 60-69 II. druhé hlavní téma (4t+4t+2t)	4 t. F, 4 t. a, 2 t. → e
	t. 70-80 mezivěta (5t+6t)	e, a/A
	t. 81-93 mezivěta s reminiscencí I. hl. tématu (4t+4t+5t)	F
	t. 94-101 přechod tvořený první částí I. hl. tématu (8t)	F → A
	t. 102-159 oblast vedlejšího tématu	
	t. 102-121 vedlejší téma (6t+5t+9t)	A
	t. 122-131 mezivěta	a → E
	t. 132-155 plocha závěrečného tématu	A → E
	t. 156-159 přechod tvořený první částí I. hl. tématu (4t)	A
t. 160-239	provedení	
	t. 160-170 práce s odštěpeným koncem motivu přírody	
	t. 171-178 celé I. hlavní téma postupně v různých nástrojích	
	t. 178-183 dramatizace - hlava tématu, basová figura mezivěty v t. 122	
	t. 184-187 gradace	
	t. 188-205 hlavní téma, závěrečné téma	
	t. 206-239 přidán materiál vedlejšího tématu	
t. 240-376	repríza	
	t. 240-243 repríza "preintrodukce" - náznak	
	t. 244-247 repríza introdukce - náznak	F
	t. 248-308 repríza oblasti hlavního tématu	
	t. 248-255 I. hlavní téma v celém orchestru (4t+4t+3t)	
	t. 256-265 mezivěta - odlišná od mezivěty v expozici	
	t. 266-275 II. druhé hlavní téma (4t+4t+2t)	4 t. F, 4 t. f, 2 t. → c
	t. 276-286 mezivěta (5t+6t)	c, f/F
	t. 287-299 mezivěta s reminiscencí I. hl. tématu (4t+4t+5t)	Des
	t. 300-308 přechod tvořený první částí I. hl. tématu (9t)	H → C
	t. 309-377 repríza oblasti vedlejšího tématu	
	t. 309-328 vedlejší téma (6t+5t+9t)	F
	t. 329-338 mezivěta	f → C
	t. 339-362 plocha závěrečného tématu	F
	t. 363-377 první částí I. hl. tématu - fanfáry žestě	F
t. 377-433	kóda	
	t. 377-384 "chorálovitý motiv" (5t+5t)	F
	t. 285-395 přechod k hudbě "preintrodukce"	
	t. 395-420 epizodní reminiscence "preintrodukce"	
	t. 421-433 zakončení, druhá část "chorálovitého motivu"	

Tab. 2 Formální rozvržení a základní tonální plán ouvertury *V přírodě*

Hlavní témata se v expozici nachází dvě. První je zmíněné téma tvořící základní myšlenku kompozice a téma, které se v reminiscenci vrátí v dalších dvou ouverturách, to druhé, taktéž v základní tónině F dur, zazní od taktu 60. Je charakterově odlišné a jeho určení jako druhého hlavního tématu vychází především z jeho tóniny a z Dvořákovy poznámky ve skice „II. hl. věta do F dur“.⁹⁷ První část prvního hlavního tématu nás převede do A dur, ve které zazní od taktu 102 téma vedlejší.

Vedlejší téma je v charakteru, ale i v celé své stavbě, odlišné od obou témat hlavních, kde se jednalo o dvě čtyřtaktí. Tady jde o delší, šestitaktový úsek (v druhém případě rozšířený). Následující mezivěta, kterou Šourek označuje jako „*krátké vášnivé mezivětné téma*“, nás převede k tématu závěrečnému (takt 132), které z něj částečně vychází. V závěrečném tématu můžeme vidět podobnost také s odpověďmi dřevěných dechových nástrojů v úvodu celé kompozice, jak ukáži níže na notovém příkladu.

Provedení počínající předtaktím k taktu 160 je pracováno tím způsobem, že vyrůstá z motivku odštěpeného ze závěru první části hlavního tématu (Př. 2), které je předvedeno v plné síle orchestru před začátkem provedení.



Př. 2 Přejít na provedení – odštěpení závěru hlavního tématu (části a)

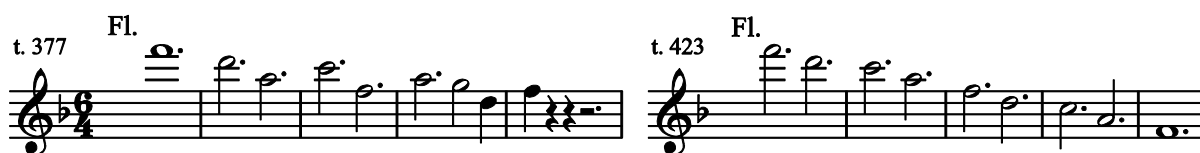
Tento motivek je dále rozprádán.⁹⁸ V provedení se nejvíce pracuje s hlavou hlavního tématu, která je zde často konfrontována s tématem závěrečným. Objeví se zde ale také názvuky jiných dílů skladby. Některých míst se ještě dotknu níže, stejně tak jako přechodu k repríze v taktu 240.

Repríza se vyznačuje především odlišnou instrumentací některých výrazných míst (například expozice hlavního tématu v taktu 248, které je zde situováno do sólové flétny namísto tutti orchestru). Jednotlivé úseky exponované v první části skladby jsou zde zachovány v obdobném sledu. Místo, kde v expozici po závěrečném tématu zazní „motiv

⁹⁷ Zde je také nutné upozornit na terminologický problém vycházející z trochu nepřesného překladu německého termínu „Satz“, ve smyslu spíše tématického úseku, českým zaužívaným termínem „téma“.

⁹⁸ Naproti tomu v následující ouvertuře *Karneval* bude v provedení pracováno zcela opačným způsobem, tedy z větších tématických ploch budeme dostávat stále menší, až se dopracujeme k hlavě tohoto tématu (viz níže v kapitole 4.2 *Ouvertura Karneval*, s. 52–53).

přírody“ v celém orchestru (takt 156), se zde reprizuje s použitím žesťových nástrojů (takt 363). Dostává tak slavnostní charakter fanfáry a právem je tato plocha Šourkem považováno za „*vrchol reprízy i celé skladby*“.⁹⁹ Přes „*chorálovitý motiv*“, ¹⁰⁰ který se z tutti fortissima vynoří ve flétnách, podpořen ostatními dřevěnými nástroji a opakován ve stejném tvaru v houslích, se hudba zklidní a klarinet ji převede do plochy známé z „preintrodukce“, nyní opět s pozměněnou instrumentací. V taktu 415 první housle bez jakéhokoli doprovodu odcitují čtyřtaktový motiv přírody, flétna zopakuje jeho závěr, ještě jednou je potvrzen ve forte ve smyčcích a dřevěch a opět se zde vynoří *chorálovitý motiv* ve flétně, který určitým způsobem navazuje na ten předchozí z taktu 377. Netvoří spolu předvětí a závětí, toto druhé zaznění spíše řekněme utvrzuje zakončení na tónice a konec celé kompozice (viz následující Př. 3).



Př. 3 Konfrontace dvou „chorálovitých motivů“ ve flétně

Závěru ouvertury, konkrétně tedy její kódy, která je téměř shodná s počáteční „preintrodukci“, si podrobněji všímá Sychra. Konstatuje Dvořákův záměr zaznamenaný na první straně skici, tedy skladatelův přípisek „*začátek ouvertury a také asi její konec, dozní v pp*“ a všímá si odchylek jak od hudby ze začátku skladby, tak od podoby ve skice a později ve výsledné partituru.¹⁰¹ Já se domnívám, že v tomto případě není nutné problematizovat odchylky tohoto typu. Myslím si, že skladatelův záměr byl navrátit posluchače do původní nálady celé ouvertury. Samotný závěr skladby tvoří podle mého onen „chorálovitý motiv“ načrtnutý v Př. 3, který jakoby rámuje epizodickou reminiscenci počáteční nálady.

Nyní se vraťme zpět na začátek celé ouvertury a podívejme se na několik důležitých momentů, kterých jsem se dotkla výše.

Ouvertura *V přírodě* je psána v základní tónině F dur a v 6/4 taktu. Počátek „preintrodukce“ je postaven na prodlevě *f* v basových nástrojích, která jistě odkazuje na dlouhou tradici pastorálních vět. Pravděpodobně zde v tomto smyslu není náhodná ani volba tóniny. Ve třetím taktu zazní náznak hlavního tématu kompozice, tématu, které se navrátí

⁹⁹ ŠOUREK III, s. 38.

¹⁰⁰ ŠOUREK, op. cit. v pozn. 2, s. 10.

¹⁰¹ SYCHRA: *Estetika*, s. 217, 222.

v reminiscenci také v následujících dvou ouverturách. Zde v introdukci je uvedeno v terciích ve fagotech a violách. Jak jsem již uvedla, Otakar Šourek tento moment označuje jako, podle mého vcelku výstižně, „*pratvar základního tematu přírody, zde ještě v této syrové, nevyvinuté podobě*“.¹⁰² Jak tohoto efektu Dvořák docílil a jak povýšil prodlevu v base na funkci, si nyní ukážeme díky podrobnějšímu vhledu do harmonického průběhu na začátku skladby.

Změna tvaru tohoto tématu, respektive jeho hlavy, je způsobena v první řadě diastematikou. Podíváme-li se na stavbu této jednoduché hlavy tématu, tedy pouze prvních dvou tónů, v její základní podobě, která je exponována klarinetem v taktu 21, vidíme, že je tvořena z pátého a následně třetího stupně znějícího akordu, tedy jde o sestupnou malou tercii (viz následující notový příklad Př. 4).



Př. 4 Hlava tématu hrána klarinetem (zde in C) nad znějícím tónickým akordem smyčců

Naproti tomu pozměněné téma ze začátku skladby svírá mezi prvním a druhým tónem ve vrchním hlase interval čisté kvarty, spodní hlas dokonce kvarty zmenšené (viz Př. 5 a Př. 6).



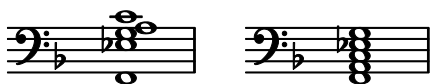
Př. 5 Fg. t. 3–4, znějící prodleva v basu



Př. 6 Fg. t. 9–10, znějící prodleva v basu

To je ovšem dáno akordem, který zaznívá v tomto místě. V taktu 3 a 4 a později v taktu 9 a 10 jde o dominantní nónové akordy (znázorněno v Př. 7 a Př. 8).

¹⁰² ŠOUREK III, s. 35.



Př. 7 Složení zaznívajících tónů v taktu 3 (4); základní tvar akordu



Př. 8 Složení zaznívajících tónů v taktu 9 (10); základní tvar akordu s doplněním chybějícího tónu c

První z nich vyústí v šestém taktu do akordu *b-d-f*. Druhý, položený o kvartu níž, do akordu *f-a-c*. Dvořák ale neprovedl posunutí prvního místa ve všech hlasech, v base mu zůstala prodleva tónu *f*, která beze změny leží až do taktu 16. Tón *f* se pochopitelně nehodí do zmíněného dominantního nónového akordu, navíc touto neprovedenou transpozicí přijde celý souzvuk o tón *c* v basu, tedy fundament tohoto akordu (znázorněno v Př. 8). Tím samozřejmě dojde k oslabení dominantnosti, a tak i zvýšení vnitřního napětí a pochopitelně také zesílení prodlevy. Tento moment tedy dokládá, že jde v případě prodlevy skutečně o promyšlený funkční prvek.

Antonín Sychra hovoří o septimě prvního akordu (tedy o tónu *es* v prvním případě v taktu 3 a 4, tón *b* v druhém případě v taktu 9 a 10 nejmenuje a také nehodnotí – z pochopitelného důvodu: chybí mu zde Dvořákem zamlčené *c*, se kterým by tuto septimu tvořil) jako o „*mixolydické septimě*“, ¹⁰³ kterou dává do souvislosti s lidovými halekačkami. Právě v moravských lidových halekačkách totiž vidí Sychra příbuznost hlavního tématu. Odkazuje zde na provedení této ouvertury – „*je to halekání v přírodě, které se ozývá z nejrůznějších stran a v němž hlasy odpovídají přímo i ozvěnou.*“ ¹⁰⁴

Takto pozměněnému tématu v introdukcii odpovídají střídavě „*krátká ptačí zvolání*“ ¹⁰⁵ ve flétnách a hobojích (od t. 6), jak je Šourek výstižně nazývá, jejichž diastematika je odvozena ze závěru hlavního tématu (znázorněno v Př. 9). Jejich rytmická složka bude později použita pro téma závěrečné.

¹⁰³ SYCHRA: *Estetika*, s. 213

¹⁰⁴ Tamtéž. Nemyslím si, že je to silný argument. Jde snad o vcelku obvyklou prováděcí práci, kdy skladatel nechá zaznít hlavu tématu v různých nástrojích či nástrojových skupinách. Vzpomeňme zde například na provedení v Mendelssohnově ouvertuře *Hebridy* op. 26.

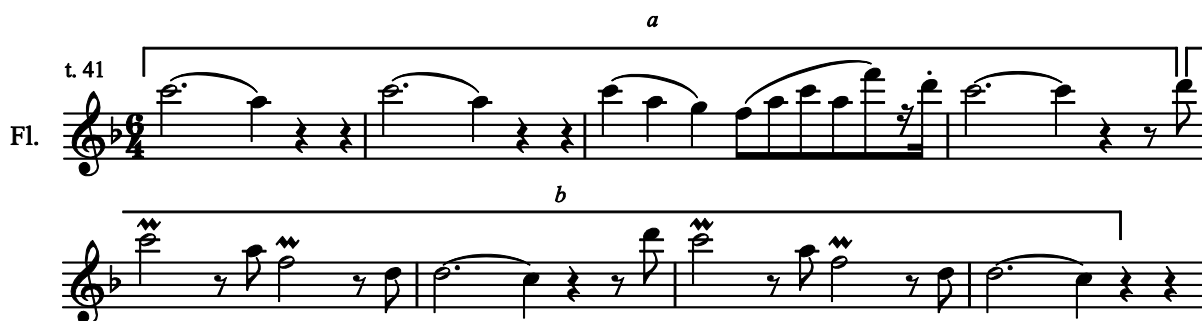
¹⁰⁵ ŠOUREK III, s. 35.



Př. 9 Odpovědi ve dřevěných dechových nástrojích a jejich odvození od závěru motivu přírody

Antonín Sychra v těchto odpovědích identifikuje „hlasy přírody, snad zpěv ptáků“¹⁰⁶ ve flétnách a hobojích, později i v houslích. Označuje tyto hlasy jako „nejvýš poetisované“¹⁰⁷ a zdůrazňuje, že „v popředí je nálada, atmosféra, ne zvukomalebné napodobení.“¹⁰⁸

Podívejme se dále na celkovou stavbu hlavního tématu. Podle mého názoru je celé hlavní téma osmitaktové (Př. 10). K tomu mě vede v první řadě celková struktura kompozice, která byla blíže popsána, tedy především ona procesualnost – evoluční proces, který nechal toto téma čtyřicet prvních taktů vznikat, aby mohlo zaznít v této osmitaktové podobě. Dále jeho tvar potvrzuje podoba, v jaké je reprízováno (Př. 14), a také ten fakt, že druhá část tohoto tématu (část *b*) je použita i v provedení a je tak „tematizována“.



Př. 10 Stavba hlavního tématu

Druhá část hlavního tématu (Př. 10, část *b*) vychází ze závěru jeho první části¹⁰⁹ a je také otevřena na pátém stupni tóniny - netvoří tedy závěti v tom pravém slova smyslu. Touto svou „otevřeností“ pomáhá k dotvoření charakteru hlavního tématu, které je tímto kontrastní ke stavbě tématu vedlejšího. Doklad toho, že se jedná o součást hlavního tématu a nikoli o spojovací oddíl, vzniklý rozvedením zazněvšího závěru, se nachází v provedení. Zde je v této osmitaktové podobě uvedeno a propleteno ve více nástrojových skupinách, čímž je tato jeho druhá část v určitém slova smyslu „tematizována“ (srov. Př. 10 část *b* a Př. 11).

¹⁰⁶ SYCHRA: *Estetika*, s. 213.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ Mimochodem: stavba hlavního tématu v následující ouvertuře *Karneval* je velmi obdobná – druhé čtyřtaktí také vychází ze závěru předchozího (první část tohoto tématu je znázorněna níže v Př. 19).



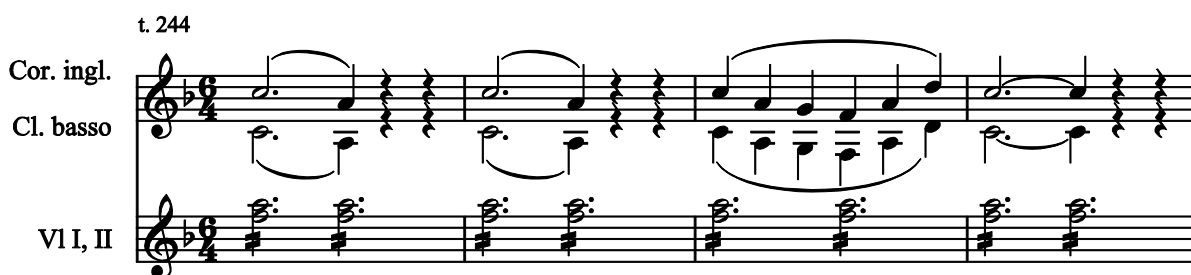
Př. 11 Hlavní téma, část *b*, v prováděcí části kompozice

Je také nutné upozornit na nástup reprízy a tedy znovuuvedení hlavního tématu v celé své podobě, kterou jsem výše popsala. Po uzavření prováděcí plochy v taktu 239 zazní nad chromaticky postupujícím basem a sledem akordů v nižších smyčcích diastematicky modifikovaná hlava hlavního tématu.¹¹⁰ Obdobnou změnu jejího tvaru, i když na velmi malé ploše (pouze čtyři takty), můžeme přirovnat k přetvoření v oné „preintrodukcí“ (Př. 12).



Př. 12 Takty reprizující dvacetitaktovou „preintrodukcí“ s jejím deformováním tématu (Cl. zde in C)

Následující čtyři takty zní první část hlavního tématu (část *a*) v oktávách anglického rohu a basklarinetu (Př. 13).



Př. 13 Takty reprizující dvacetitaktovou introdukcí (Cor. ingl. a Cl. basso zde in C)

¹¹⁰ Podobně, jako u *pratvaru thematu* v taktech 3 a 4, 9 a 10, jde o sestupnou kvartu. Ta je sice tvořena z tónů tónického kvintakordu, na rozdíl od hlavního tématu jde o první a pátý stupeň (hlava hlavního tématu je tvořena z pátého a třetího stupně akordu, viz Př. 4).

Zde je nutno zdůraznit, že jsme již v základní tónině F dur. Podle Šourka nastupuje repríza právě v tomto místě, v taktu 244, analogicky s jeho určením expozice.

Podle mého názoru je ale nástup reprízy hlavního tématu vhodnější určit až v taktu 248, reprízu jako takovou již v taktu 240. Osmitaktový úsek po uzavření provedení podle mě totiž představuje obě dvě Dvořákovy introdukce, resp. jejich reprízu. První čtyři takty (t. 240–243, viz Př. 12) „preintrodukci“ s pozměněnou hlavou tématu, druhé čtyři takty (t. 244–247, viz Př. 13) introdukci od taktu 21, kde je poprvé exponována první část tématu (část *a*) ve své správné podobě. V taktu 248 zazní sluchově velmi zřetelně rozpoznatelné hlavní téma ve své plné podobě (srov. Př. 10 a Př. 14) v sólové flétně, která tuto melodii navíc vynese zdvihem v předcházejícím taktu. Jeho zřetelnosti dodává i změna polohy smyčců, dotvářejících harmonický podklad znějícího F dur akordu (srov. polohu smyčců Př. 13 a Př. 14). Pochopitelně takto určený nástup reprízy koresponduje i s mým stanovením počátku expozice v taktu 41.

The image shows a musical score for measures 248-255. It consists of three staves. The top staff is for Flute (Fl.) in treble clef, showing a melodic line with slurs and accents. The middle staff is for Violin and Viola (Vl, Va) in treble clef, showing a harmonic accompaniment with chords. The bottom staff is for Flute (Fl.) in treble clef, showing a melodic line with slurs and accents. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo marking 'ten.' is present above the bottom staff.

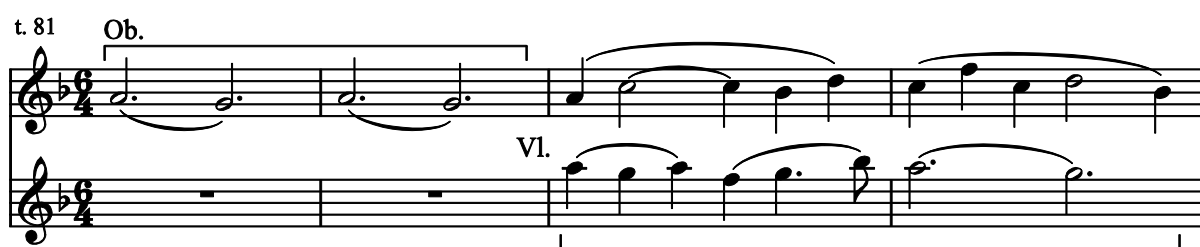
Př. 14 Podoba hlavního tématu v repríze, t. 248–255

Zpětně nás pak tato zřetelná repríza tématu utvrzuje o jeho dvoudílnné osmitaktové podobě, jak bylo ukázáno v Př. 10, a to právě z toho důvodu, že v této podobě je také reprízováno.

Postoupíme-li dále v expozici, po krátké mezivěť přichází v taktu 60 druhé hlavní téma v F dur.¹¹¹ Téma opět periodické, s druhým čtyřtaktím na tercii, tedy v a moll. Následuje malé rozšíření na mimotonální dominantě z a moll a plynulý přechod do další věty, která postupuje opačným směrem, tedy od této mimotonální dominanty (e moll) přes a moll do F dur (takt 70–81). Opět nenásilně přechází v přechodné téma, které „zklidní proud měkce

¹¹¹ V hesle věnovaném Dvořákovi v *The New Grove Dictionary* je popisována souvislost tohoto tématu s českou duchovní písní *Vesele zpívejme, Boha Otce chvalme* (heslo cit. v pozn. 13).

selankovitým výrazem“.¹¹² Tento pocit, tedy cosi klidného, mírného, idylického, co pravděpodobně myslel Šourek adjektivem „selankovitý“, zde navozuje náznak motivu přírody se svou pozměněnou diastematikou, a to nejen ve své hlavě (viz Př. 15). Také mu napomáhá jakási ozdoba hraná klarinetem v první půlce taktu 81 a 82, který kopíruje melodii diastematicky pozměněné hlavy motivku přírody znějícím v hoboji (srov. v Př. 15, takty 81–82 a Př. 16).



Př. 15 Diastematicky obměněný motiv přírody



Př. 16 Ozdobení diastematicky pozměněné hlavy tématu v klarinetu (zde in C)

V lesních rozích je v tento moment stále patrný rytmus vět předcházející. Čtyřtaktový motiv přírody se objeví v taktu 94 ve své původní podobě ve dřevěných dechových nástrojích, aby celou tuto oblast převedl do A dur do oblasti tématu vedlejšího.

Vedlejší téma je, jak jsem již naznačila výše, ve své stavbě odlišné od obou témat hlavních. Tvoří dlouhou šestitaktovou melodii, nejprve exponovanou ve smyčcích (takt 102–107), poté opakovanou s rozšířením a s přidanou flétnou. Rozšíření spočívá v téměř sekvenčním posouvání taktu 110, dále již jen v motivku osminových not z konce taktu. Následuje „*krátké mezivětné thema vášnivého zabarvení*“,¹¹³ ve svém charakteru nápadně podobné mezivěť v taktu 70. Sekvenčním rozšířením jeho posledního taktu se dostáváme k druhému vedlejšímu tématu v A dur, Šourkem i Sychrou označovaném jako téma závěrečné. Jak bylo již zmíněno, rytmická složka závěrečného tématu se nápadně podobá

¹¹² ŠOUREK III, s. 36.

¹¹³ ŠOUREK, Otakar: op. cit. v pozn. 2, s. 8.

oněm *ptačím zvoláním* z introdukce (srov. Př. 9 a Př. 17). Melodická složka ve svém sestupném pohybu vyrůstá z předcházející mezivěty (viz Př. 17).¹¹⁴



Př. 17 Počátek mezivětného tématu; sestupná melodie závěrečného tématu

Po odeznění závěrečného tématu v taktu 155 se před nástupem provedení ozve zřetelně v plném orchestru opět téma hlavní, resp. jeho první část (část *a*, viz Př. 10), které nás převede do provedení.

Motiv přírody, nebo alespoň jeho hlava, probíhá téměř v celé prováděcí oblasti v různých nástrojích či nástrojových skupinách, a to buď zřetelně ve svém původním znění, se změnou intervalu hlavy tématu, jak už bylo použito dříve, nebo jako podkres plochy tvořen pouze z hlavy tématu v podobě terciového tremola, ať už sestupně, či vzestupně (dále potom ve vyšším stupni této obměny dochází i ke změně intervalu v tremolu).

Kromě toho je nejvíce zastoupeno závěrečné téma. V taktu 206 se ozve reminiscence na téma vedlejší, zde v tónině Des dur, a to právě jako odpověď na téma závěrečné v sólové flétně.

Části jednotlivých témat, v tomto případě je nazvěme spíše motivky, jsou vzájemně konfrontovány a propojovány, stavěny proti sobě v jiných kontextech, než tomu bylo v expozici. To je pochopitelně vcelku obvyklá prováděcí práce s materiálem, uvedeným v expozici. Podívejme se ale na dramatickou proměnu charakteru provedení v taktu 178 a na to, jakých prvků je zde použito (viz Př. 18 a následný komentář).



Př. 18 Dramatická část provedení, t. 178–180, Cb, Vlc, Cor. ingl (zde in C), Fl.

¹¹⁴ Takový jev můžeme označit termínem Karla H. Wörnera *Assimilierungsprozesse*, tedy více motivů či jejich částí nebo vlastností a vytvoření základu nového tématu. WÖRNER, Karl H.: *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*, Regensburg 1969, s. XXIII.

V taktech 178–180 zní zmenšeně malý septakord *e-g-b-des*. V anglickém rohu zaznívá hlava tématu s pozměněným intervalem na drásavou malou sekundu. V basech postupuje rozložený zmenšený septakord, a to podobným způsobem, jako vypadal postup violoncell a viol v mezivěťě a moll v taktu 122. Čistý mollový akord zde dodával jakousi vášnivost a šíří, na tomto místě zmenšený akord přidává na dramatičnosti. V závěru druhého taktu přispěje výkřik flétny, která jako by se pokusila o „správný“ interval hlavy tématu, ale hned ho odhodí do malé „drásavé“ sekundy (znázorněno v přechozím Př. 18). Obdobně je tomu v následujících třech taktech, kde se ovšem hudba posune o sekundu výš a zaznívá tedy zmenšeně malý septakord *f-as-c-es-es* a hlava tématu hraná anglickým rohem se přesune do výrazněji znějícího hoboje (navíc psaná v oktávách), což napomůže gradaci do taktu 184.

Z výše uvedeného textu mohlo již vyplynout, jak důležitým prvkem je v první (ale později uvidíme, že také v druhé a třetí) ouvertuře hlava hlavního tématu – motivický materiál tvořený vlastně jen sestupnou malou tercií. „Motiv přírody“ nebo především sestupná hlava ústředního tématu prochází celou ouverturou a zaznívá v různých obměnách a kontextech. Pokud budeme sledovat její prostupování celou skladbou,¹¹⁵ a to bylo naznačeno již v průběhu celého textu, všimneme si, že právě ona hlava tématu, tvořena jedním intervalovým postupem je nositelem dramaturgické stavby a díky svým změnám podoby pomáhá vyjádřit momentální náladu.

Takovou práci, jako je změna diastematiky či rytmického obrysu motivku, bychom především hledali v provedení, tedy v části, kde nastává očekávané rozostřování dosud užitého motivického materiálu. Můžeme si toho povšimnout ve výše popsaném případě, v místě, kde hudba získává na dramatičnosti v taktu 178. Dramatičnost zřetelně vyjadřuje diastematické zúžení hlavy tématu do malé sekundy. To ostatně nadále pokračuje ve smyčcích v gradaci v taktech 184–186. Další proměnu hlavy přírodního motivu můžeme nalézt v provedení v tremolech, kde nejenže je měněn interval, často je užita i inverze.

Potvrzením toho, že hlava ústředního tématu této ouvertury prostupuje v různých obměnách celou hudební větou, je ale právě ten fakt, že je s ní pracováno (ve smyslu diastematické a rytmické obměny) také mimo provedení. A to vcelku zásadně a podle jasných

¹¹⁵ Způsob pohledu na průběh skladby pomocí sledování „*mnohotvarého použití daného motivického materiálu*“ naznačil ve své krátké polemické studii týkající se hudební analýzy Schumannova *Snění*, sedmé části *Dětských scén* op. 15 Alban Berg (BERG, Alban, Hudební impotence Nové estetiky Hanse Pfitznera, in: *Hudební rozhledy* (1970), č. 1, s. 62–67). V jeho případě jde o hlavu melodie, která zazní několikrát a velmi nápadně v kompozici.

pravidel. První a poslední obměna spočívá v rozostření diastematiky do obrysů dominantního nónového akordu (viz Př. 7 a Př. 8). To vyjadřuje – především díky rozšíření intervalu do kvarty, a také díky hluboké poloze – určitou nejasnost, nejistotu či zamlžení. Další zásadní podobou hlavy ústředního tématu, která v sobě nese určitou náladu, je výše komentovaná plocha, Šourkem označována za *selankovitou*. Zde je interval naopak zúžen. Nejde ale o dramatické zúžení, jak je tomu v případě popisovaném v provedení v taktu 178. Nyní svírá hlava tématu interval velké sekundy, která přináší jakési zklidnění a spěje principem „citlivého tónu“ k zaznění tématu ve své základní podobě se sestupnou malou tercií. Po této mezivětné ploše opravdu zazní základní podoba tématu, a to v taktu 94. Obdobný případ se objevuje také v analogickém místě v repríze od taktu 287. Původ této diastematické obměny do sestupné velké sekundy můžeme s určitostí hledat v závěru čtyřtaktové části sledovaného tématu, kde se objevuje mezi posledními dvěma notami – vyjadřuje zklidnění a zároveň se otevírá do dalšího zaznění. To potom vysvětluje proč v provedení v taktu 225 a 226 zaznívá s podobnou náladou a směřováním sekunda malá.¹¹⁶ Ta vychází ze závěru předchozího modifikovaného zaznění čtyřtaktové části tématu ve flétně a hoboji (v taktech 220 až 223), jehož poslední dva tóny svírají právě sekundu malou.

V závěru tedy shrňme, že v případě výše popsaného prostupování hlavy ústředního tématu ouvertury *V přírodě* v různých obměnách celou hudební větou se jedná jak o formotvorný, tak o dramaturgický prvek, a bylo proto nutné na něj v kontextu kompozice programního charakteru, jakou je právě koncertní programní ouvertura, poukázat.

¹¹⁶ Jistá odlišnost v charakterovém zabarvení je zde patrná, ale směřování k hlavnímu tématu je nepochybné.

4.2 Overture *Karneval* op. 92

V souvislosti s druhou ouverturou *Karneval*, jak již její název napovídá, se před námi otevírá téma týkající se tohoto námětu, tedy hudební zobrazení karnevalového reje.

Podíváme-li se alespoň ve stručnosti na kompozice s obdobným názvem z období 19. století, stojí zde například ouverture *Římský karneval* op. 9 Hectora Berlioze z roku 1844.¹¹⁷ Berliozovo zpracování karnevalu má oproti Dvořákově kompozici značně klidnější charakter. Jejich společným znakem je však užití tamburíny v sekci bicích nástrojů. Tamburína, nebo také baskický bubínek byla spojována s bujarým veselím především skrze tanec. Právě tanečnice – italské, španělské a cikánské – tamburínu využívaly.¹¹⁸ Výrazný part perkusivních nástrojů, a zde opět obdobně jako u Dvořáka a Berlioze s tamburínou, je užit v ouvertuře *Karneval* op. 45 z roku 1892 ruského skladatele Alexandra Glazunova. Jde o rytmickou kompozici, u níž je nápadný kontrastní střední díl s tempově-výrazovým označením *moderato* a s užitím varhan. Tím může být tedy tato ouverture částečně také ve své stavbě podobná Dvořákovu *Karnevalu*. V českém kontextu je nutno zmínit Smetanův *Pražský karneval* z roku 1883. Kompozici, o níž se Smetana zmiňuje v dopise Ludevítu Procházkovi roku 1880, kdy se svěřuje o svém záměru zkomponovat cyklus orchestrálních symfonických básní s názvem Český karneval nebo Pražský karneval. Dokončil nakonec pouze první část. Opět jde o rytmicky výraznou kompozici. Mezi bicími nástroji ovšem nenalezneme tamburínu – její zvukový charakter však téměř dokonale supluje spojení hojně užitého trianglu společně s činely, tympány a hlubším vojenským bubínkem.¹¹⁹

Dvořákova ouverture *Karneval* op. 92 je psána v tónině A dur a v dvoupůlovém taktu. V následující tabulce (Tab. 3) shrnuji její vcelku přehledné formální řešení, které budu níže komentovat.

¹¹⁷ Berliozův *Římský karneval* (*Le Carnaval romain*) vychází z jeho opery *Benvenuto Cellini* komponované v letech 1834–1837.

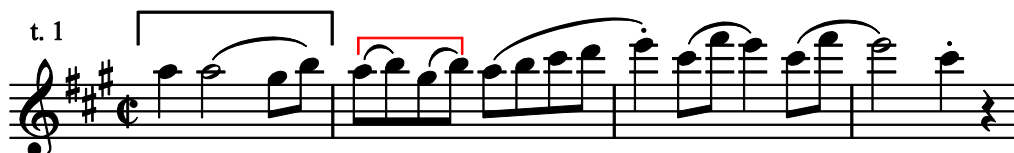
¹¹⁸ KURFÜRST, Pavel: *Hudební nástroje*, Praha 2002, s. 431–433. Za cikánský nástroj byla tamborína, dle Kurfürsta, považována již koncem 17. století.

¹¹⁹ Shrnuje na základě MACDONALD, Hugh: Berlioz, (Louis-) Hector; SCHWARZ, Boris: Glazunov, Aleksandr Konstantinovich a OTTLOVÁ, Marta: Smetana, Bedřich, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, sv. 3, s. 384–420; sv. 9, s. 938–941; sv. 23, s. 537–558.

Karneval op. 92		
t. 1-218	expozice	
t. 1-102	oblast hlavního tématu	
t. 1-43	I. hlavní téma v celém orchestru (a - b - a')	
	t. [:1-8:] - díl a (8t+8t)	A
	t. 10-25 - díl b (6t+6t+4t)	E/e
	t. 26-43 - díl a' (8t+6t+4t)	A/a → e/E
t. 44-55	II. hlavní téma (6t+6t)	4t A, 4t D
t. 61-73	mezivěta – fugato	
t. 73-87	mezivěta, práce s dílem a (4t+4t+5t)	
t. 87-102	přechod tvořený hlavou I. hl. tématu (8t) – sekvence	
t. 103-218	oblast vedlejšího tématu	
t. 103-132	vedlejší téma (16t smyčce + 14t dechy)	e→G
t. 133-192	oblast závěrečného tématu	
t. 133-176	závěrečné téma (25t smyčce+ 19t dechy)	G, E
t. 177-184	závěrečná kulminace (8t)	E
t. 185-192	závěrečné téma (8t tutti)	E
t. 193-218	přechod - dramatizace - hlava I. hl. tématu, užití harfy	
t. 219-262	epizoda - Andante con moto	G
t. 219-234	sólo flétna	
t. 235-250	sólo housle	
t. 251-262	tutti smyčce	
t. 263-386	provedení – Tempo I. Allegro	
t. 263-270	uvedení hlavou I. hl. tématu	g
t. 271-304	II. hl. téma střídavě ve smyčcích a dechových nástrojích	g - d
t. 304-345	II. hl. téma v sólové flétně, odštěpování prvků z ostatních témat	g
t. 346-365	II. hl. téma, fugato (z expozice)	D
t. 366-386	hlava I. hl. tématu střídavě ve smyčcích, sekvenční stavba	
t. 387-457	repríza	
t. 387-432	I. hlavní téma v celém orchestru (a - b - a')	
	díl a (8t+8t)	A
	díl b (6t+6t+4t) - dřevěné dechové nástroje	E
	díl a' (8t+6t)	A
t. 433-457	sekvenční rozšíření	
t. 458-479	závěrečné téma, harm. přechod od t. 472 pod ostinátně zaznívající hlavou I. hl. tématu	E → A
t. 480-495	závěrečná kulminace – obdobně, jako v taktu 177; závěrečné téma (t. 487)	
t. 496-523	kóda – Poco più mosso	
	sekvenční gradace	
	užití hlavy I. hl. tématu	A

Tab. 3 Formální rozvržení a základní tonální plán ouvertury *Karneval*

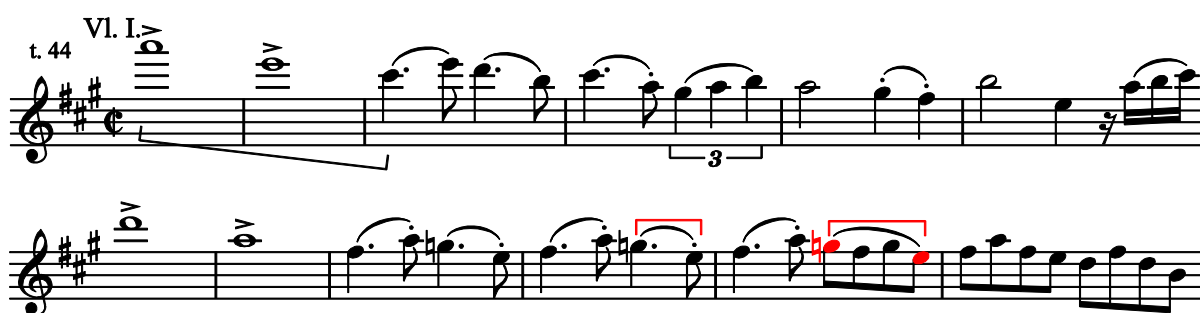
Hlavní téma ouvertury je třídlílné (a b a' – jak je naznačeno v Tab. 3), charakteru veselého, bujarého a rytmicky výrazného, což podporuje synkopická hlava tématu (vyznačeno černou svorkou v Př. 19).



Př. 19 Hlavní téma ouvertury *Karneval*, první část

Po exponování hlavního tématu následuje plocha (od taktu 44), která má funkci spojovací, překlennovací. V průběhu také moduluje do D dur, tedy do subdominantní tóniny.

Mohli bychom tak tuto část chápat jako spojovací oddíl, modulační mezivětu. Vzhledem ale k její výraznosti – je výrazná především díky počátečním akcentovaným dlouhým notám svírajícím sestupnou kvartu, se zahrnutím následující noty jde o sestupný tónický sextakord (vyznačeno černou svorkou v Př. 20) – a k dalšímu vývoji v provedení, pro které má klíčový význam, považuji tuto plochu za téma. Obdobně jako v první ouvertuře *V přírodě* budu toto téma nazývat druhým hlavním tématem, a to především kvůli tomu, že se nachází v základní tónině A dur a nijak zásadně s prvním hlavní tématem nekontrastuje. Jak uvidíme níže, bude podobné téma použito i v následující ouvertuře *Othello*. Zde je ale Dvořák nechá vzniknout z nového tématického materiálu.



Př. 20 Druhé hlavní téma ouvertury *Karneval*

V předchozím příkladu (Př. 20) jsou červenou svorkou vyznačeny poslední dvě noty taktu 51 a osminový postup v taktu následujícím. Jde zde o třetí opakování téhož taktu, tentokrát ale s ozdobenou a vyplněnou poslední dobou. Je nutné tuto osminovou figuru zmínit, bude užita později v provedení. Pokud porovnáme tyto čtyři osminy (z taktu 52) s osminami vyznačenými červenou svorkou v prvním hlavním tématu (Př. 19, takt 2), můžeme si povšimnout nápadné podobnosti. Jde vlastně o inverzi. Obě tyto vyznačené figury jsou dále použity (někdy mírně diastematicky pozměněné) v pasážových bězích osminových not v provedení celé této věty, kde jsou také potom navzájem konfrontovány (např. v provedení v taktu 319).

Po mírně rozvedené druhé části druhého hlavního tématu následuje, dle označení Otakara Šourka, „*přechodné téma, které se šibalským úsměvem karikuje jakousi nábožnou, sekvencovitě stoupající píseň*“.¹²⁰ Jde o malý náznak fugata začínající ve viole s protihlasem violoncell a kontrabasů (v takt 61–64). Toto čtyřtaktí je dále imitačním způsobem opakováno od stejného tónu v hoboji a následně v prvních houslích převádí celou plochu opět k prvnímu hlavnímu tématu, resp. k jeho hlavě, která vyústí do tématu vedlejšího (takt 103). Materiál

¹²⁰ ŠOUREK III, s. 39.

zmíněného „fugata“ je důležitý také proto, že je použit i ke konci provedení (od taktu 350), kde obdobně, jako v tomto případě, připravuje nástup další části kompozice – reprízy.

Zpět ale k vedlejšímu tématu. To nastoupí v taktu 103 v e moll, jsme tedy vzhledem k předcházejícímu úseku v dominantní mollové tónině. V případě vedlejšího tématu jde o charakterově odlišnou plochu, jak již naznačuje předpis *molto espressivo a poco tranquillo*. Melodie, je nejprve přednesena ve smyčcích (16 taktů) s následnou odpovědí ve dřevěných dechových nástrojích (14 taktů).

Další přímo navazující oddíl (od taktu 133) Otakar Šourek označuje jako „*motiv přechodný, karnevalově rozpustilý*“, ¹²¹ Sychra zase, především díky zvukovosti a charakteru melodie, jako „*orchestrionové téma*“. ¹²² Mé vyhodnocení této plochy osciluje mezi jeho chápáním jako druhé vedlejší téma a téma závěrečné. Podíváme-li se na jeho charakter a směřování, měli bychom jej označit spíše jako téma závěrečné. Jeho podoba je znázorněna v následujícím notovém příkladu (Př. 21).



Př. 21 Závěrečné téma

Toto rozhodnutí může podpořit osmitaktí od taktu 177, ke kterému tato plocha směřuje a kde nálada celé expozice kulminuje (Př. 22).



Př. 22 Kulminace expozice v závěrečném tématu

Osmitaktí začínající v taktu 177 (založeno na krátkém motivu, viz Př. 22) je Šourkem na jednu stranu příznačně označováno jako „*téma závěrečné*“, kde „*radostný ples dostupuje vrcholu*“. ¹²³ Jako samotné závěrečné téma se ale zdá být dosti stručné. Jde spíše o jakýsi výsledek předchozí gradace. Celé toto osmitaktí je orámováno zmíněným závěrečným

¹²¹ ŠOUREK III, s. 39.

¹²² SYCHRA: *Estetika*, s. 223.

¹²³ ŠOUREK III, s. 39.

tématem. Plocha od taktu 133 tvoří tedy podle mého názoru jeden celek, přičemž osmitaktové závěrečné téma se objeví nejprve ve smyčcích, dále po jeho rozšíření obdobně v dechových nástrojích, kde vyústí ve zmíněnou kulminaci, ze které opět vzejde – nyní již jen první čtyřtaktí, zato ale ve smyčcích podpořených pikolou – téma závěrečné, aby plynule přešlo v následující přechodný oddíl (přehledně je podoba závěrečné oblasti expozice shrnuta v tabulce Tab. 3).

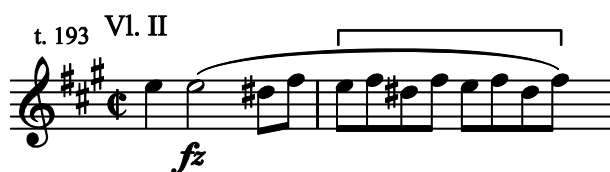
V taktu 193 začíná přechod k následujícímu kontrastnímu oddílu. V tomto místě je užito harfy, která do té doby využita nebyla, čímž je tento mezičlánek ještě zřetelněji odlišen, a to i zvukově a barevně. Dramatický charakter tohoto místa je vytvořen užitím zmenšených akordů a nedoškálných intervalů, především malých a zmenšených. Způsob, jakým převede předchozí plochu do této spojky, si Dvořák načrtl na titulní list autografní partitury klavírního tria *Dumky* op. 90.¹²⁴ Jde pouze o jeden řádek, kde je zaznamenána flétna jako melodický hlas (osm taktů druhého vedlejšího tématu s několika odchylkami od výsledné podoby v partituře) a harmonický náčrt smyčců. Úsek je, oproti výsledné partituře, notován v G dur, která je rozvedena do akordu *cis-e-g-b* s tónem *e* v melodickém hlase flétny. Ve výsledné partituře se v tomto místě v taktu 192 nacházíme v E dur, která je rozvedena do stejného septakordu jako ve zmíněném náčrtu s tím, že basovým tónem je *e*. Jde tedy o rozostření, či lépe zúžení, tónického kvintakordu do zmenšeně malého septakordu.¹²⁵ Zajímavý je ale také ten fakt, že pro přechod z plochy *Andante con moto*, celé v G dur a končící na dominantě D dur, k provedení v taktu 263 (*g moll*), je užito opět stejného zmenšeně zmenšeného septakordu s basovým tónem *e*.

Následuje plocha *Andante con moto* – po změně předznamenání a metra – zapsaná v G dur v 3/8 taktu. Jak bylo uvedeno během popisu pramenů, ve skice k ouvertuře *Karneval* je skladatelovou rukou připsána poznámka k dalšímu průběhu kompozice s tímto záměrem: „*velmi něžná scéna – jako duetto milostné*“. Je nasnadě považovat právě tuto plochu za vyjádření takto slovně popsaného záměru. *Milostné duetto* je ztvárněno vystřídáním flétny a sólových houslí, jako nositelů melodie, nad sordinovanou harmonickou plochou smyčců podporovanou ostinátním doprovodem nejprve v anglickém rohu, později s přidanou flétnou.

¹²⁴ Tento notový pramen je uveden v soupisu v příloze (*Příloha 1 – Prameny notové*) a poukázala jsem na něj již při shrnutí pramenů v kapitole 1.2 *Pramenná situace*.

¹²⁵ Připomeňme jen, že pro navození dramatického zvratu v prováděcí části ouvertury *V přírodě* (od taktu 178) bylo užito, obdobně jako v tomto případě, také zmenšeně malého septakordu (viz výše v předchozí kapitole).

Tento ostinátní doprovod vychází z předchozí plochy, ze sekvenčně klesajícího rozšíření hlavy hlavního tématu v houslích.



Nelze podle mého názoru plně souhlasit ani s jedním z výkladů. V první řadě si myslím, že je problematické Šourkovo označení *intermezzo*. Jde zde sice na jednu stranu o „vložení jiné části hudby“. Napovídá tomu i tempový návrat označený *Tempo I* v taktu 263. Uvědomme si ale, že úsek *Andante con moto* přímo navazuje na předcházející hudbu, a pak také – což je zásadní – posouvá harmonicky hudební tok dále. Lépe řečeno, tvoří jakýsi mezičlánek pro následující dění. Tím se spíše blíží označení *epizoda*, která v sobě nese atributy mezivěty či přechodu s tím, že je tématicky výraznější.

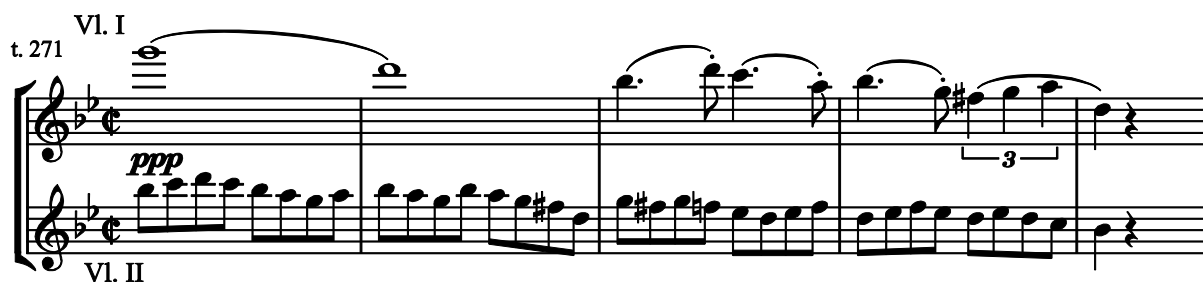
S Janečkem a Sychrou se nemohu ztotožnit v tom směru, že počátek provedení kladou již před tuto epizodu. Nemyslím si, že jde o prováděcí plochu, nýbrž o vložený článek mezi ní a předcházející expozicí. Jde zde o jakési zastavení, zklidnění před nástupem živého provedení. Formotvorný prvek, který byl nevyhnutelný pro celkové vyznění ouvertury, pro vytvoření kontrastu, díky kterému je umožněn nástup energického provedení.¹³⁰

Provedení, tedy úsek od taktu 263, je po změně předznamenání situováno do g moll, čímž se mění také charakter původně bujarého a veselého tance počátku kompozice. Ostrý skok ze základní tóniny A dur mírní právě předcházející úsek *Andante con moto*, který je, jak již bylo uvedeno, situován v G dur.

Ačkoli krátká přechodná část v taktu 263–271 začíná hlavou prvního hlavního tématu, v první části provedení je nejvíce pracováno s prvním čtyřtaktím druhého hlavního tématu. Práce spočívá především v imitačním principu nástupů skupiny smyčcových nástrojů a skupiny dřevěných dechových nástrojů. Jde ostatně o princip – princip jakéhosi dialogu, který byl dosud akcentován v téměř každém oddíle kompozice. Tonálně se tato plocha příliš nehýbá, je zde ale využito jiných technik prováděcí práce, jako jsou zmíněné imitační nástupy jednotlivých skupin nástrojů s doprovodnými pasážemi tvořenými osminovými notami,¹³¹ rytmické obměny tématu a další.

¹³⁰ Takové přerušení proudu hudby po první části kompozice může připomínat stavbu čtyřvětého symfonického cyklu se zpěvnou druhou větou a scherzovou větou třetí. Expozice představující první větu symfonického cyklu, část *Andante con moto* jako jeho druhá věta a následné provedení, které by ve svém charakteru mohlo připomínat jakési „fantastické“ scherzo, což způsobuje jeho mollový tónorod, akcentovaný ostrý rytmus, pod kterým pulzují běhy osminových not. Konečně také finální věta tvořena reprízou – ta má díky vynechání určitých ploch expozice velmi rychlý spád – a kódou.

¹³¹ Tyto protihlasy zde také určitým způsobem vycházejí z materiálu druhého hlavního tématu (srov. jeho závěr v Př. 20).



Př. 24 Počátek provedení ouvertury *Karneval*

Výrazná synkopická hlava prvního hlavního tématu se v provedení začne prosazovat v jeho druhé části od taktu 314, kde je konfrontována s materiálem druhého hlavního tématu. V tomto místě se také začíná uplatňovat druhý důležitý princip užitý v provedení, kterým je jakýsi postup od „více k méně“, tedy opačný postup, než jaký byl popisován v předchozí ouvertuře *V přírodě*, kde Dvořák v provedení postupně rozvíjel původní motivek tvořený pouze třemi notami. Termínem již citovaného Karla H. Wörnera bychom mohli tuto prováděcí práci užitou v *Karnevalu* nazvat *Abspaltungprozesse*.¹³² Tedy práci, kdy je z určitého tématického materiálu „odštěpováno“, až skladatel dospěje k minimální redukci, která však v sobě stále dokáže nést energii původní plochy.

Závěr provedení gradačně spěje k repríze, a to především od taktu 350, kde zazní ve smyčcích materiál z fugatové mezivěty z taktu 61 v expozici. Na tomto místě nás převede do sekvenční plochy tvořené hlavou prvního tématu s odpověďmi v tryleích pikoly. Zde už směřujeme přímo k repríze, která nastoupí v taktu 387. Díky předcházející dlouhé gradační sekvenční a především modulační ploše se opět dostaneme do základní tóniny A dur, vyjádřené také změnou předznamenání.

Pokusila jsem se již vyhodnotit první Dvořákův přípis k průběhu skladby, který je uveden v předběžné skice. Zbývá ještě druhý přípis: „*ke konci zástupy a veselí, pak fugato contrap ale tanečně*“.¹³³ Konkrétní místo, které by mělo tento záměr zobrazovat, se hledá obtížně. Sychra má za to, že se přípis „*vztahuje k Tempo I. Allegro, kde opravdu dominuje kontrapunktické proplétání*“.¹³⁴ Já se však domnívám, že práci v provedení nelze označit za „*proplétání*“ a rozhodně ne za *fugato*. Jde podle mého pouze o odpovědi jednotlivých skupin nástrojů, s čímž se setkáváme v celé kompozici. Nehledě na to, že představa oněch *zástupů veselí* notována v g moll, jak je tomu v místě popisovaném Sychrou, mi také nepřijde

¹³² WÖRNER, Karl H.: *Das Zeitalter der thematischen Prozesse* ... op. cit. v pozn. 114, s. XXIII.

¹³³ Poslední slovo je v rukopise obtížně čitelné – jako slovo *tanečně* je vyhodnocuje Antonín Sychra – SYCHRA: *Estetika*, s. 224.

¹³⁴ SYCHRA: *Estetika*, s. 224.

pravděpodobná. Zastávám tedy názor, že popisovaná plocha *zástupů veselí*, by mohla být situována buď v taktu 350 do počátku reprízy, mohla by ale také představovat právě reprízu, či jen nějakou její část, případně až zmiňovanou kódu, jakožto úplný závěr kompozice. Dále se domnívám, že Dvořákem zamýšlené *fugato* nebylo nakonec realizováno. Odpovídající plochu, pomineme-li krátký mezivětný náznak fugata (popisovaný výše), v partituře nenalézám.

Repríza má velmi rychlý spád a celá graduje k závěrečné kódě. Oproti expozici je velmi zestručněná co do užitých tématických oddílů. Téměř doslovně se reprízuje třídílné první hlavní téma s mírně pozměněnou instrumentací, jak tomu ostatně v reprízách bývá a jak jsme mohli vidět i u předchozí ouvertury. Hlavní téma je dále od taktu 433 sekvenčně rozšířeno, tedy v místě, kde v expozici nastoupilo druhé hlavní téma – což nás zpětně utvrzuje o jeho propojovací funkci – a připraví tak rovnou nástup závěrečného tématu v taktu 458. Vynechána jsou tedy mimo jiné druhé hlavní téma a téma vedlejší, která by tento rychlý spád zbytečně zabrzdila. V případě druhého hlavního tématu je jeho vynechání způsobeno pravděpodobně také tím, že bylo natolik silně využito v provedení. Po harmonickém přechodu od taktu 469, který směřuje od E dur k A dur v taktu 480 – ten je tvořen ostinátně zaznívající synkopickou figurou hlavy hlavního tématu, pod kterou se po dvoutaktích mění harmonie – nastoupí plocha „závěrečné kulminace“, kterou známe z taktu 177 v expozici. Obdobně jako v expozici i zde je toto osmitaktí rámováno závěrečným tématem. To nás převede již do kódy v taktu 496 s označením *Poco più mosso*, která opět využije výrazné synkopické hlavy prvního hlavního tématu. Ve fortissimu a tutti orchestru končí celá ouvertura *Karneval* v taktu 523.

Také v případě druhé ouvertury, ouvertury *Karneval* op. 92, můžeme pozorovat určitou formovou ambivalenci, a to i přes to, že se zdá být na první poslech velmi čitelná a srozumitelná a budí dojem třídílnosti. Na jedné straně jde o práci na půdorysu sonátové formy, na straně druhé může celá výstavba, a to především díky vložené kontrastní lyrické části, připomínat lisztovský princip vícevětosti v jedné větě, kde potom celá expozice představuje první větu, epizodická část *Andante con moto* zpěvnou druhou větou, provedení větu třetí a úderná finální věta je zde v podobě reprízy. K tomu je zvýrazněna svým zkrácením oproti podobě v expozici, eliminováním lyričtějších kontrastujících ploch a přidanou kódou.

Ústřední téma první ouvertury *V přírodě* je zde využito jako odpověď na melodii epizodické části *Andante con moto*, části s jasně pastorálním charakterem, jejíž snová melodie vytváří až nokturnový nádech.

4.3 Ouvertura *Othello* op. 93

Název ouvertury by mohl na první pohled napovídat, že se bude jednat o kompozici psanou z velké části podle Shakespearovy tragédie. Po výše načrtnutém vývoji tohoto názvu pro Dvořákovu poslední ze tří ouvertur se může spíše zdát, že půjde o kompozici inspirovanou prototypem žárlivé lásky, který byl Shakespearem vytvořen v podobě *Othella*.

Otázku, do jaké míry jde v případě ouvertury *Othello* o sledování literární předlohy a do jaké o volnější inspiraci, si pochopitelně položili již zmínění dvořákovští badatelé, avšak často bez určité odpovědi. Například Antonín Sychra po slovním přiblížení podoby partitury konstatuje, že „*epický výklad, připínající se k Shakespearově tragedii, je nasnadě*“, ¹³⁵ načež počne vykládat tuto tragédii v souvislosti s Dvořákovou kompozicí. V následujícím odstavci celý předchozí komentář popře se slovy, že „*tato epičnost, dějovost není smyslem Dvořákovy skladby*“, ¹³⁶ a také, že „*nejde o věcný přepis literárního subjektu, nýbrž o zdůrazněný skladatelův subjektivní vztah k němu*“. ¹³⁷ Otakar Šourek sice v úvodu k analýze této ouvertury konstatuje, že „*je myšlena spíše všelidsky a Othello je tu typem*“. ¹³⁸ V následujícím textu si však neodpustí výklad hudebního zápisu dokreslovat scénami či charaktery Shakespearova *Othella*. Klaus Döge se také krátce zmiňuje ve své dvořákovské monografii o poslední ouvertuře *Othello*. Na rozdíl od ostatních badatelů však nepřipouští jinou možnost, než že měl Dvořák jednoduše „*při komponování na mysli dějiště stejnojmenné Shakespearovy tragédie*“. ¹³⁹ Jeho vyjádření o „*motivu smrti*“ ¹⁴⁰, který v předehře *Othello* nastupuje krátce před zavražděním *Desdemony*, ¹⁴¹ ještě více poukazuje na jeho způsob chápání této kompozice.

Předchozí dva badatele, Sychru a Šourka, vedou k jejich uvažování nad konkrétním promítáním Shakespearovy tragédie do Dvořákovy hudby skladatelovy dodatečné poznámky tužkou v autografní partituře, které upomínají na několik konkrétních situací v Shakespearově *Othellovi*. Nutno ale dodat, a přiznávají to i zmínění badatelé, že poznámky jsou s velkou pravděpodobností opravdu dodatečně připsané. Při sledování geneze tohoto díla v pramenech, jak bylo již popsáno výše, se s žádnou poznámkou takového charakteru ve skicách a náčrtech

¹³⁵ SYCHRA: *Estetika*, s. 227.

¹³⁶ Tamtéž.

¹³⁷ Tamtéž, s. 228.

¹³⁸ ŠOUREK III, s. 41.

¹³⁹ DÖGE, Klaus: op. cit. v pozn. 8, s. 190.

¹⁴⁰ Jde o motiv použitý již dříve v *Requiem* op. 89 (viz dále v textu).

¹⁴¹ DÖGE, Klaus: op. cit. v pozn. 8, s. 190.

nesetkáváme. Nesmíme však zapomenout na tu skutečnost, že výsledná partitura vznikala ještě během procesu skicování díla. Možná tedy právě proto nemusely být tyto poznámky k dramaturgii díla, určované Shakespearovou tragédií, obsaženy ve skicách, a potom tedy nejsou tyto příписы tužkou dodatečně připsané, nýbrž předcházely částečně notovému zápisu do finální partitury, tedy rovnání jednotlivých témat, načrtnutých ve skicách. Je ale nutné zdůraznit, že tyto příписы nejsou citacemi konkrétního Shakespearova textu, ale jde pouze o krátká označení jednotlivých scén či událostí.¹⁴²

Formální uspořádání této ouvertury, jak upozorňuje také Otakar Šourek, „v podstatě zachovává útvar věty sonátové“,¹⁴³ který je ale v porovnání s předchozími „nejsvobodnější v odchylkách formálních“,¹⁴⁴ což Šourek připsuje „poměrně nejzřetelnější kostře programní.“¹⁴⁵ Na první poslech zaujme ouvertura častou změnou temp, nálad, tónorodu a tématickou bohatostí. Kombinací témat či jejich částí se celkové vyznění kompozice zdá být velmi plastické a evokuje tak určitý dramatický podtext s množstvím zvratů. Určitým způsobem tak kontrastuje s první ouverturou, která naopak vyznívá jednoduše,¹⁴⁶ jako by se jednalo o hladký oblouk. To je do jisté míry dáno výše zmiňovanými a popisovanými kompozičními postupy a způsoby práce.

Struktura mého výkladu bude vycházet právě z této tématické pestrosti, a proto zvolím odlišný postup než u předchozích ouvertur. Nejprve představím v textu za pomoci zjednodušených notových příkladů podoby témat, jednotlivých ploch a způsoby jejich propojování. Shrnující tabulku formálního půdorysu uvedu až v závěru kapitoly coby shrnutí celkového výkladu.

Úplný začátek ouvertury *Othello* (úsek do taktu 23), která je situována do základní tóniny fis moll, má charakter téměř „prologu“, který by mohl předcházet dramatu a uvádět tak

¹⁴² Může nás pochopitelně napadnout, podívat se do Dvořákova vlastního exempláře Shakespearova *Othella*, kde by se případně mohly nacházet důležité skladatelovy příписы. V inventářích Dvořákova osobního fondu v NM-ČMH-MAD jsem ale nenalezla záznam o uložení této knihy v Dvořákově knihovně. Téma Dvořákovy knihovny však dosud nebylo zcela zpracované.

¹⁴³ ŠOUREK III, s. 41.

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ Tamtéž.

¹⁴⁶ Takto ji chápali i doboví posluchači – viz již zmiňovaná kritika v *Daliboru* po premiéře, kde autor vyznění první ouvertury popisuje tímto způsobem: „na působivém základním motivu zbudována je stavba ušlechtilé jednoduše, plná skvostných detailů“ (op. cit. v pozn. 37).

do děje.¹⁴⁷ Počáteční homofonní čtyřhlasá sazba smyčců může „prolog“ opravdu připomínat. Tím více svým recitativním, nebo řekněme i narativním, charakterem, který by mohl evokovat sborovou sazbu. Ostatně i na Šourka, možná pouze podvědomě, tato sazba takto působí, když hovoří o „*klidném chorálu, přednášeném sborem tlumených smyčců*“.¹⁴⁸ V tomto případě, s přihlédnutím k dalšímu vývoji skladby, jde ale spíše o pomalou introdukci připravující nástup „sonátového allegra“.



Př. 25 Prolog ve smyčcové sazbě na začátku kompozice

První zaznění této melodie je vystřídáno výrazným *marcato a pesante* předělem, který předznamenává ve své melodice i rytmu podobu hlavního motivu ouvertury (srov. Př. 26 a Př. 29). Šourek i Sychra tento předěl programově spojují s příchodem Jaga.¹⁴⁹



Př. 26 Předěl v taktu 10, předznamenání hlavního motivu ouvertury

Po druhém zaznění tohoto úseku hraného skupinou smyčcových nástrojů, který je na rozdíl od prvního dynamicky výraznější, přichází spojovací oddíl, kde je užita mimo jiné

¹⁴⁷ Obdobně, jako i v operní tradici, kde můžeme vzpomenout (abychom se nevzdalovali od Shakespearovské tematiky) například operu *Roméo et Juliette* Charlese Gounoda z roku 1867. Prolog je zde přednesený sborem.

¹⁴⁸ Povšimněme si především slov *přednášeného* a *sbohem*.

¹⁴⁹ ŠOUREK III, s. 42, SYCHRA: *Estetika*, s. 227.

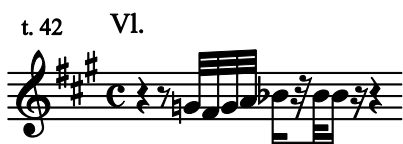
harfa. Tato krátká část je načrtnuta ve skice uložené u Evžena Rattaye.¹⁵⁰ Sled akordů použitý ve výsledné partituře je ale mírně odlišný od podoby v této skice. Rozložené akordy harfy a rytmický pohyb akordů smyčců je vystřídán ústředním tématem ouvertury *V přírodě* ve flétnách a klarinetech.

Tento krátký úsek (mezi takty 24 a 35) je opět přerušen výrazným předělem (viz Př. 27) tvořeným z materiálu hlavního motivu ouvertury (obdobně jako v taktu 10, srov. také s Př. 29).



Př. 27 Předěl v taktu 36, předznamenání hlavního motivu ouvertury

Následuje spojka (takt 42), jejíž melodický a rytmický materiál bude ještě v průběhu kompozice také několikrát využit, a která nás převede gradačně přes dominantu k hlavnímu tématu. To zazní ve své první podobě v taktu 49 po změně metra na $\frac{3}{4}$ a s označením *Allegro con brio*.



Př. 28 Materiál spojovacího oddílu v taktu 42

Ze základního motivu poslední ouvertury, který je vyznačen červenou svorkou v následujícím příkladu (Př. 29), vychází jak první podoba hlavního tématu, tak i jeho druhá podoba od taktu 94. Tento motiv prolíná ale v různých obměnách celou tuto ouverturu, obdobně, jak je tomu v první ouvertuře s jejím ústředním tématem. Zde je užit především malý motiv čtyř sestupných not, jak je zvýrazněno ve zmiňovaném příkladu. Otakar Šourek tento ústřední motiv celé ouvertury označuje jako „*thema žárlivosti*“.¹⁵¹

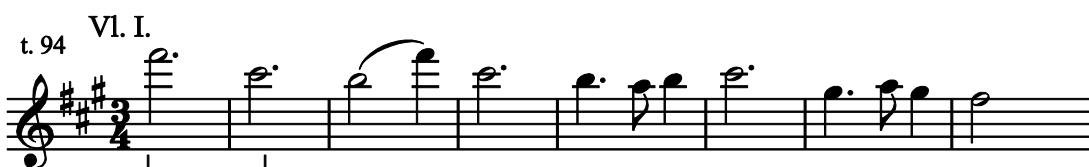
¹⁵⁰ O existenci této skici jsem se zmínila při popisu existujících notových pramenů, dále je uvedena v jejich soupisu v příloze (*Příloha 1 – Prameny notové*), kde je také její faksimile (*Příloha 3 – Faksimile skici uložené u Evžena Rattaye*).

¹⁵¹ ŠOUREK III, s. 42.



Př. 29 První varianta hlavního tématu a ústřední motiv ouvertury *Othello*

Na čtyřtaktí prvního hlavního tématu od taktu 51 odpovídá motivický materiál ouvertury *V přírodě*, jak již bylo předznamenáno v úvodní ploše. Tvoří tak jakýsi dialog, nebo spíše přerušení proudu hlavního tématu této ouvertury, kterému je tak bráněno rozvinout se naplno v charakteru *Allegro con brio*. Plocha od taktu 75 tak vytvoří další gradaci, ještě mohutnější, než předcházela prvnímu zaznění hlavního tématu. V taktu 94 se potom vítězně ozve hlavní téma ve své druhé podobě, která se zrodila z první popisované, a nyní bez přerušení a s velkou energií zazní v tutti orchestru.



Př. 30 Druhá varianta hlavního tématu

I zde můžeme tedy také pozorovat jistou procesualnost v případě vzniku hlavního tématu, jako jsme ukázali v první ouvertuře. Mohli bychom tedy celou první část kompozice označit, analogicky s ouverturou *V přírodě* za introdukci, kde nechává skladatel vznikat hlavní téma, které pak po gradaci a po otevření na dominantě nastoupí vítězně v taktu 94 ve své celé podobě. Ze skici uložené v SOkA Kladno¹⁵² se zdá, že takový záměr skladatel původně opravdu měl. Tedy záměr položit první variantu hlavního tématu jako úvod, jako materiál pro vznik varianty druhé.¹⁵³ Vzhledem ale k výraznosti a důležitosti motivu v taktu 51 pro celou kompozici, a také vzhledem k další genezi díla v následující skice a výsledné partitūře se domnívám, že bude výstižnější označit téma v taktu 49 (resp. 51) za první variantu hlavního tématu. Téma, které se otevře v celém orchestru v taktu 94, budu tedy

¹⁵² Tato skica byla zmíněna během souhrnu pramenné situace. Uvedena je také v soupisu notových pramenů v příloze (*Příloha 1 – Prameny notové*).

¹⁵³ Skica uložená v SOkA Kladno zobrazuje dvě zaznění první varianty hlavního tématu (ovšem s označením *Largo* a v 9/8 taktu), propojené spojkou, tvořenou materiálem vyobrazeném v Př. 28, s první variantou hlavního tématu.

považovat za jeho druhou variantu, která z té první v melodickém obrysu vychází, ale je s ní pracováno i nadále v této samostatné a nově vzniklé podobě.

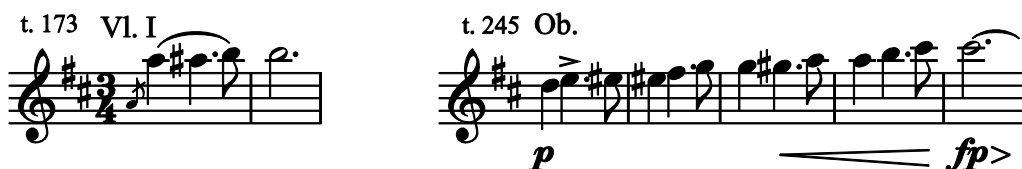
Po dvou osmitaktích exponování druhé varianty hlavního tématu přichází modulační mezivěta tvořena z hlavy první varianty tématu, tedy sestupné trioly – ústředního motivu této ouvertury, kterou po čtyřech taktech vyváží dlouhá melodie ve vyšších dřevcích, aby se opět tento úsek zopakoval o tercii výš. Poslední rozšíření s opětovným uplatněním motivu sestupné trioly převede celý úsek do kontrastního vedlejšího tématu, které zazní v d moll.

Patnáctitaktová melodie vedlejšího tématu je nejprve přednesena sólovým hobojem s podkreslením melodických obrysů v prvních houslích. Jeho výrazným znakem, který bude dále rozveden, jsou tři vzestupné noty (vyznačeno svorkou v následujícím Př. 31), jde tedy – dá se říci – o inverzní motiv k ústřednímu motivu ouvertury (sestupná triola). Druhé housle tuto plochu doprovází subtilním pizzicatem – figurou vycházející z hlavního motivu, tedy sestupnou triolou. Druhé zaznění melodie ve větší dynamice ozve se v houslích s obměněným doprovodem.



Př. 31 První uvedení vedlejšího tématu

Následující plocha (od taktu 173) má funkci spojovacího oddílu, který nás převede přes závěrečné téma do prováděcí části kompozice. Celá plocha je modulační a tématicky pracuje s částí vedlejšího tématu (vyznačeno svorkou v Př. 31, výsledný motiv, se kterým je pracováno, je uveden v Př. 32), jejíž rytmizování je předznamenáno již v taktu 172. Pomocí rozšiřování tohoto materiálu se postupně utvoří závěrečné téma, které se rozvine od taktu 245 a jeho původ je tedy již ve vedlejším tématu (jejich srovnání přináší následující příklad Př. 32).



Př. 32 Materiál mezivěty od t. 173 a z něho vycházející závěrečné téma v t. 245

Závěrečné téma v tomto místě označuje i Otakar Šourek. Naproti tomu Antonín Sychra zde vidí již počátek provedení. Obě možnosti jsou odůvodnitelné. Prováděcí práci můžeme vidět v harmonickém pohybu tohoto úseku, a také v kombinaci dvou různých dříve exponovaných materiálů, jako jsou fragmenty vedlejšího tématu a figura se sestupnou tercií. K určení této plochy jako závěrečného tématu nás na druhou stranu může vést jednak skutečnost jisté procesualnosti jeho vzniku z malé části – druhého taktu – vedlejšího tématu, a potom také ten fakt, že je téma v této podobě (Př. 32, zde závěrečné téma v taktu 245) užito vcelku výrazně v repríze v momentě zklidnění hudby před nástupem kódy. I v prvním místě, v taktu 245, má zklidňující charakter a připraví tak nástup provedení *tranquillo* v taktu 277.

Prováděcí úsek ouvertury (takt 277–445) se skládá z několika oddílů. V prvním z nich, v úseku charakteru téměř epizodickém (výše komentovaný úsek od taktu 277), přednáší melodii dechová harmonie tvořená dřevěnými dechovými nástroji a lesními rohy. Tu přerušují sestupné triolové motivky ve smyčcích. I přesto, že tato plocha vyznívá epizodicky, jako by se jednalo o nový tématický materiál, jeho původ můžeme najít v předchozí mezivěti, nejzřetelněji v taktu 190 a v tématu závěrečném. Zmínila jsem již, že Sychra vidí počátek provedení v taktu 245. Otakar Šourek zde určoval mezivětu. O místě, kde vidím počátek provedení já, tedy v taktu 277, hovoří Šourek jako o „*přechodu k provedení dřevěnou harmonií*“.¹⁵⁴

Po mohutné gradaci, která započne již před změnou předznamenání v taktu 331 a pokračuje další změnou předznamenání v taktu 359, se dostáváme k úseku v taktech 374–382, kde je použit motiv Dvořákova *Requiem* op. 89, jak ostatně upozorňuje již Šourek a připomínají i další badatelé.¹⁵⁵ V následující části provedení přichází reminiscence na první dvě ouvertury. Ta první se objeví v taktu 382 pulzující prodlevou tónu *fis* v basových nástrojích a následným zazněním ústředního motivu první ouvertury. Nad celou touto plochou se střídají malé sekundy v kvartových souzvucích fléten (později i klarinetů). Postupně tato plocha graduje, až se dostáváme k podobnému místu, jaké jsme již poznali v provedení ouvertury *Karneval* (zde od taktu 271), a kde byla střídána melodie ve skupině smyčců a skupině dechů doprovázená osminovými běhy. Tématický materiál v tomto místě v ouvertuře *Karneval* (v taktu 271) je nápadně podobný právě komentovanému místu v provedení v ouvertuře *Othello* (v taktu 416 – srov. Př. 24 a Př. 33). Proto nás může tím více

¹⁵⁴ ŠOUREK: *Skladby orchestrální II*, s. 103.

¹⁵⁵ ŠOUREK III, s. 45, tuto informaci přejímá s odkazem na Šourka také Antonín Sychra (SYCHRA: *Estetika*, s. 227) a užití tohoto motivu komentuje také například Klaus Döge (DÖGE, Klaus: op. cit. v pozn. 8, s. 190).

překvapit zjištění, že toto téma v ouvertuře *Othello* pochází z vlastního materiálu, ze spojení prvních taktů druhé varianty hlavního tématu (takt 91) a druhých dvou taktů první jeho varianty (takty 53 a 54 – k tomu také srov. tyto úseky označené černými svorkami v Př. 29, Př. 30 a Př. 33), zatím co materiál použitý v provedení *Karnevalu* pochází z jeho vlastního druhého hlavního tématu (komentováno výše v předchozí kapitole, k tomu srov. Př. 20 a Př. 24).



Př. 33 Úsek provedení ouvertury *Othello* – spojení dvou variant jejího hlavního tématu; reminiscence na ouverturu *Karneval*

Tím se opět utvrzujeme v tom, že trojice ouvertur *Příroda, život a láska* je natolik tématicko-motivicky provázaná, že jde nepochybně z čistě hudebního hlediska o cyklus, kde jeho třetí část je jakousi částečnou syntézou a shrnutím dvou předchozích.

Repríza nastoupí po gradaci v taktu 446. V tutti orchestru a fortissimu zazní hlavní téma ouvertury, resp. jeho první varianta. Téma není uzavřené, je rovnou rozšiřováno a toto rozšíření sekvenčně moduluje. Druhé zaznění tématu v taktu 462 se objeví již v h moll a rychle se s ním sekvenčně pracuje dále. Ve vysokých dřevcích k tomu zazníávají odpovědi tvořené druhou částí tématu první ouvertury. Vzhledem k tak rozmanité prováděcí práci a kulminaci energie i co do dynamické intenzity, bychom měli část od taktu 446 považovat spíše za vrchol provedení, než za počátek reprízy. Na druhou stranu hlavní téma nastoupí s takovou zřetelností a v základní tónině fis moll, že sluchově upozorní na návrat známé části.¹⁵⁶ Tím spíše, že po zklidnění v taktu 508 (*Quasi Tempo I. ma molto tranquillo*) nastoupí již repríza vedlejšího tématu pouze s pozměněnou instrumentací, kdy je oproti expozici hlavní melodický hlas v sólové flétně.

Antonín Sychra vcelku trefně charakterizuje reprízu této ouvertury jako probíhající „ve znamení teskných reminiscencí“.¹⁵⁷ Repríza zabírá poměrně malou plochu a jednotlivé

¹⁵⁶ V tabulce (Tab. 4) se nepřikláním jednoznačně ani k jednomu řešení. Považuji v tomto případě za nutné vyznačit tuto dvojznačnost a nedělat v tomto případě kompromisy ani jednoznačná rozhodnutí.

¹⁵⁷ SYCHRA: *Estetika*, s. 227.

myšlenky jsou zde opravdu pouze v náznacích připomenuty. Po zmíněné repríze vedlejšího tématu následuje krátká spojka tvořená materiálem spojovacího oddílu, ze kterého později vzešlo závěrečné téma a první variantou hlavního tématu, která zde má – možná trochu nečekaně – funkci zklidnění, v závěru dokonce s předepsaným *morendo*. V taktu 552 je, nyní v pozměněné instrumentaci, připomenut „prolog“ ze začátku kompozice. Ten zde ihned v taktu 564 vystřídá repríza závěrečného tématu, pouze triolová sestupná figura je v tomto případě nahrazena vzestupnými rozloženými akordy harfy, které pohyb lépe k nástupu závěrečné kódy v taktu 599. Materiálem kódy je nejprve reminiscence ouvertury *V přírodě* nad prodlevou basových nástrojů. Ta se zdvihne do fortissima, kde za užití figur sestupné trioly úderně skončí v tutti orchestru v taktu 660.

Po nástinu užitého tématicko-motivického materiálu, jeho propojování a celkové výstavby shrňme tuto ouverturu přehlednou tabulkou, kde je předložen můj pohled na formální uspořádání.

Othello op. 93		
t. 1-48		introdukce
	t. 1-23 <i>prolog ve smyčcové sazbě (1t+8t - 5t - 1t+8t)</i>	Cis → Fis → fis → Cis → Fis
	t. 24-36 <i>dramatizující část</i>	
	t. 36-48 <i>spojovací gradační oddíl</i>	
t. 49-276		expozice
t. 49-142	oblast hlavního tématu	fis
	t. 49-74 <i>I. varianta hlavního tématu</i>	
	t. 75-93 <i>spojovací gradační oddíl</i>	
	t. 94-109 <i>II. varianta hlavního tématu (8t+8t)</i>	
	t. 109-142 <i>modulační tématická mezivěta</i>	
t. 143-244	oblast vedlejšího tématu	ais-cis-e-g → Cis
	t. 143-172 <i>vedlejší téma (2t+16t+12t)</i>	
	t. 173-244 <i>mezivěta</i>	
	t. 209-217 <i>reminiscence prvních taktů vedl. tématu</i>	
t. 245-276	závěrečné téma	h
	<i>materiál předchozí mezivěty, motiv sestupné trioly</i>	
t. 277-445		provedení
	t. 277-382 <i>tranquillo - materiál mezivěty z t. 173 a závěrečného tématu</i>	d
	t. 382-415 <i>užití materiálu ouvertury "V přírodě"</i>	
	t. 416-445 <i>užití materiálu ouvertury "Karneval"</i>	
t. 446-598		repríza
	t. 446-507 <i>provedení/repríza - první varianta hl. tématu, rozšíření, reminiscence na první ouverturu</i>	fis ...
	t. 508-531 <i>repríza vedlejšího tématu</i>	
	t. 532-552 <i>spojovací oddíl - včetně materiálu I. var. hl. tématu</i>	
	t. 552-564 <i>reminiscence prologu</i>	
	t. 564-598 <i>repríza závěrečného tématu</i>	
t. 599-660		kóda
	t. 599-629 <i>reminiscence ouvertury "V přírodě"</i>	fis → Cis
	t. 630-660 <i>závěr - užití sestupného triolového motivu</i>	

Tab. 4 Formální rozvržení a základní tonální plán ouvertury *Othello*

V závěru se ještě podíváme na prostupování ústředního tématu ouvertury *V přírodě* poslední ouverturou *Othello* a na jeho funkci v tomto hudebním celku. První zaznění tohoto tématu je, jak jsem již uvedla výše, v taktu 25 ve flétně a klarinetu nad akordickou plochou smyčců. Zopakováno je celkem třikrát a kopíruje obrys zmenšeného kvintakordu *fis-a-c*, který je zesílen souzvukem hoboju *fis-a* na čtvrté době taktu 26 (v prvním případě). Tento souzvuk zazní ve chvíli, kdy se melodie dostane k tónu *fis*, který je velmi důležitý – v první ouvertuře je na jeho místě tón *f* a vytváří tak kvintakord *f-a-c*. Proto je zde *fis* klíčové pro změnu charakteru akordu a tak i celé melodie, která se tímto rozmlží do zmenšeného kvintakordu. Harmonický podklad smyčců se pomalu přibližuje tomuto zmenšenému kvintakordu postupem od akordu *dis-fis-a-c* přes *d-fis-a-c*, *f-a-c-es* do výsledného *fis-a-c-e*, který již plně koresponduje s tónovým materiálem zaznívajícího tématu z první ouvertury. Tato spojovací plocha nás tedy harmonicky převádí z původního *Fis dur* do následného *fis moll*. Dramaturgicky odděluje počáteční „prologovou“ plochu smyčců díky neurčitému charakteru zmenšeného kvintakordu do čistého *fis moll* s názvukem hlavního tématu této ouvertury.

V případě druhého zaznění v gradaci v taktu 45 tvoří opět harmonickou spojku na mimotonální dominantě do dominanty *Cis dur*, po které nastoupí první podoba hlavního tématu. I v následující ploše je to právě toto ústřední téma první ouvertury, které je jejím hybatelem a umožní gradaci k zaznění druhé podoby hlavního tématu *Othella* (především díky chromatickému zvýšení tónu *a* na *ais* v taktu 65).

Další užití materiálu ouvertury *V přírodě*, tedy především hlavy jejího ústředního tématu, se objeví v gradační části provedení v trombónech (takt 351–354), v tomto případě jde ale o inverzi a částečné propojení s obrysem závěrečného tématu ouvertury *Othello*.

Výrazné užití materiálu první ouvertury přichází dále v provedení od taktu 382, v místě, které jsem již popisovala výše (s. 60). Tato plocha má ovšem opět funkci gradační, což je dáno jak dynamicky, tak ale především sekvenčním postupem hlavního tématu první ouvertury, které zaznívá střídavě v lesních rozích. Hlava tématu je zde v původním tvaru sestupné malé tercie. Plocha ale přesto vyznívá dramaticky. To je zde ovšem dáno pohybem ve flétnách, kde se jedná o sestupné malé sekundy navíc ještě v kvartovém souzvuku, které, jak jsme již viděli v první ouvertuře, vytvářejí dramatický charakter. S jistotou jde tedy o jednu z obměn hlavy hlavního tématu ouvertury *V přírodě*.

Důležitá změna podoby materiálu hlavního tématu ouvertury *V přírodě* se nachází v basech v taktu 480 opět ve funkci spojovacího oddílu, kde je propojena hlava tohoto tématu

s prvkem ústředního motivu ouvertury *Othello*, tedy sestupné trioly, která je v tomto případě zúžena do sestupu chromatického.

Poslední užití tématického materiálu první ouvertury přichází v taktu 599, kdy se ozve toto téma ve velmi malé dynamice nad prodlevou *fis*. Je opět zamlženo tím, že vychází z obrysu zmenšeného kvintakordu *fis-a-c* a opět se sekvenčně posouvá, ale pouze v rámci tónového materiálu zmenšeně zmenšeného septakordu *fis-a-c-es*. Vytvoří tak opět gradační propojující plochu, nyní již směřující do závěru v taktu 630.

Závěr

Předložená diplomová práce pohlédla na ouvertury *Příroda, život a láska* z několika možných úhlů, a to především skrze hudební analýzu. Zde bylo nutné vyrovnat se s již existujícími analytickými pracemi a často rozdílnými přístupy Otakara Šourka a Antonína Sychry, protože hudební analýza je částečně velmi subjektivním interpretujícím prostředkem pro uchopení hudebního díla, a to i přes to, že využívá zaužívaných šablon a technicistních výrazů, které se snaží dílo alespoň částečně objektivizovat.

U každé z ouvertur se ukázala jistá ambivalence formy. V případě první ouvertury *V přírodě* byla dána z části „procesuálností“ vzniku jejího ústředního tématu. U následující ouvertury se jednalo částečně o problematiku vícevětosti v jedné větě, tedy o protnutí principu sonátového schématu (zde s vloženým epizodickým dílem) a půdorysu čtyřvětého symfonického cyklu. V poslední ouvertuře jsem poukázala na více dílčích úseků, jejichž funkce je ambivalentní, ale tato skutečnost nijak výrazně neovlivňuje základní formální rozvrh sonátové formy s pomalou introdukcí a kódou.

Položila jsem si také otázky související s propojením všech tří ouvertur do jednoho celku. Hudební analýza prokázala, že ústřední motiv ouvertury *V přírodě*, který již při prvním poslechu propojuje všechny tři ouvertury, není pouhou reminiscencí. V každé ouvertuře je s ním samostatně pracováno – ve třetí ouvertuře *Othello* jistým způsobem dokonce dotváří téma hlavní – a celá tři díla prostupuje v různých transformacích v tom smyslu, že je melodický obrys (až na malá diastematická zúžení či rozšíření) v podstatě zachován, motiv je ale uváděn v charakterově odlišných kontextech. A také asi právě proto mají tyto kompozice tu vlastnost, kterou předeslal již sám skladatel v dopisu nakladateli.¹⁵⁸ Vedle toho, že tvoří celek, který posluchač může snadno vnímat díky společnému motivickému materiálu, jsou schopné stát i jako samostatné kompozice. Je to dáno tím, že motiv, který je poprvé exponován v první z ouvertur nefunguje v dalších dvou jako citát, ale je organicky zapojen do formového kontextu každé z těchto vět.

¹⁵⁸ Dopis byl citován na s. 29.

Bibliografie

BERG, Alban, Hudební impotence Nové estetiky Hanse Pfitznera, in: *Hudební rozhledy* (1970), č. 1, s. 62–67.

BURGHAEUSER, Jarmil: *Antonín Dvořák: Thematický katalog, bibliografie, přehled života a díla*, Praha ²1996.

CLAPHAM John: *Antonín Dvořák, Musician and Craftsman*, London 1966.

ČECHOVÁ, Olga a FOJTÍKOVÁ, Jana: *Antonín Dvořák, inventář fondu S 76*, NM-ČMH, Praha 1981.

DAHLHAUS, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, sv. 6), Laaber 1980.

DÖGE, Klaus, Dvořák, Antonín (Leopold), in: Ludwig Fincher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, část osobní*, sv. 5, Kassel 1995, sl. 1737–1785.

DÖGE, Klaus, Dvořák, Antonín (Leopold), in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 6, London 2001, s. 777–814.

DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák. Život, dílo, dokumenty*, Praha 2013.

GABRIELOVÁ, Jarmila, Jak spolu hovoří skladatelé: Antonín Dvořák (Symfonie č. 6 D dur op. 60) a Johannes Brahms (Symfonie č. 2 D dur op. 73), in: *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století*, Praha 2002, s. 430–445.

GABRIELOVÁ, Jarmila: Antonín Dvořák a Richard Wagner, in: Pavel Petránek (ed.), *Richard Wagner a česká kultura*, Praha 2005.

HORTON, John a GRINDE, Nils, Grieg, Edvard Hagerup, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 10, London 2001, s. 396–410.

JANEČEK, Karel: *Hudební formy*, Praha 1955.

KIBICOVÁ, Tereza: *Antonín Dvořák: Hudba k obrazu ze života Františka Ferdinanda Šamberka “Josef Kajetán Tyl” op. 62* (diplomová práce), Ústav hudební vědy FF UK, Praha 2001.

- KIBICOVÁ, Tereza: Josef Suk jako autor klavírních úprav děl Antonína Dvořáka, in: *Sborník příspěvků ze semináře k 70. výročí úmrtí Josefa Suka*, Praha 2005, s. 32–38.
- KUNA, Milan a kol.: *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*, 10 sv., Praha 1987–2004.
- KUNA, Milan: *Antonín Dvořák. Nejblíže příteli. Antonín Dvořák. To His Closest Friend*, Nadační fond Pražský podzim, Praha 2000.
- KUNA, Milan: *Katalog pozůstalosti národního umělce Václava Talicha*, Beroun 1979.
- KURFÜRST, Pavel: *Hudební nástroje*, Praha 2002.
- KVĚT, Jan Miroslav: *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, Praha 1935.
- MACDONALD, Hugh: Berlioz, (Louis-) Hector, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 3, London 2001, s. 384–420
- OTTLOVÁ, Marta: Smetana, Bedřich, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 23, London 2001, s. 537–558.
- PELKER, Bärbel, Ouvertüre, in: Ludwig Fincher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, část věcná, sv. 7, Kassel 1995, sl. 1242–1256.
- PODROUŽEK, Vojtěch: *Hobojové sólo ve Smetanově Blaníku v kontextu pastorálních motivů v hudbě 19. století* (bakalářská práce) Ústav hudební vědy FF UK, Praha 2012.
- SCHWARZ, Boris: Glazunov, Aleksandr Konstantinovich, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 9, London 2001, s. 938–941
- SVOBODOVÁ, Marie (ed.): *Josef Suk. Dopisy nejblíže*, Praha 1976.
- SYCHRA, Antonín: *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*, Praha 1959.
- ŠOUREK, Otakar: *Antonín Dvořák. V přírodě – Karneval – Othello. Tři ouvertury op 91–93*, Praha 1921.
- ŠOUREK, Otakar: *Dvořákovy skladby orchestrální*, druhý díl, Praha 1946.
- ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka*, 4 sv., Praha, 2. (3.) vydání 1954–1957.
- ŠTĚDRŮ, Bohumír, Dvořák Antonín, in: Gracian Černušák (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1, Praha 1963, s. 276–285.

TEMPERLEY, Nicholas, Overture, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 18, London 2001, s. 824–826.

VOLEK Jaroslav, Tektonické ambivalence v sonátové formě symfonických vět Johanna Brahmsa a Antonína Dvořáka, in: *Struktura a osobnosti hudby*, Praha 1988, s. 163–198.

WÖRNER, Karl H.: *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*, Regensburg 1969.

WÖRNER, Karl H.: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, Göttingen⁸ 1993.

[b. š.] *Dalibor* (1891), č. 20 (25. dubna 1891) s. 155.

Hda: Z koncertní síně, *Dalibor* XIV, č. 25 (7. května 1892), s. 195–196.

[b. š.] *Dalibor* (1873), č. 25 (20. června 1873) s. 206

inzerce koncertu *Dalibor* (1892), č. 23 (23. dubna 1892), s. 179.

Notový materiál použitý při analýze

DVOŘÁK, Antonín: *V přírodě op. 91*, Souborné vydání děl Antonína Dvořáka, Praha 1956.

DVOŘÁK, Antonín: *Karneval op. 92*, Souborné vydání děl Antonína Dvořáka, Praha 1955.

DVOŘÁK, Antonín: *Othello op. 93*, Souborné vydání děl Antonína Dvořáka, Praha 1957.

Nahrávka použitá při analýze

Overtures, Česká filharmonie, dir. Karel Ančerl, Praha Supraphon 1988

Elektronické zdroje

www.mu-vozice.cz/showpage.php?name=osobnosti – naposledy vyhledáno 8. 6. 2014

Přílohy

Seznam příloh

Příloha 1	...	Prameny notové
Příloha 2	...	Soupis korespondence
Příloha 3	...	Faksimile skici uložené u Evžena Rattaye